

An abstract painting featuring geometric shapes in shades of brown, tan, and grey. A hand is depicted holding a pen, positioned as if writing. The overall style is modern and minimalist.

*Gianfranco
Contini
Letteratura
dell'Italia unita
1861~1968
Sansoni*

FEB 30 4

09.50

Digitized by the Internet Archive
in 2025

COPYRIGHT © 1968 BY G. C. SANSONI S. P. A. FIRENZE

GIANFRANCO CONTINI

LETTERATURA DELL'ITALIA UNITA

1861-1968

SANSONI

PRIMA EDIZIONE APRILE 1968

PRIMA RISTAMPA GIUGNO 1968

SECONDA RISTAMPA DICEMBRE 1969

TERZA RISTAMPA GIUGNO 1971

QUARTA RISTAMPA APRILE 1972

AVVERTENZA

Questo rapido bilancio-campionario della letteratura prodotta in Italia in un secolo e qualche anno di unità statale (che in alcuni casi, perlomeno sugli ultimi fogli di stampa, riesce a registrare certe punte del millesimo stesso in cui viene pubblicato) è stato progettato per gli studenti dell'ultimo corso delle scuole secondarie, senza escludere altri lettori, di cultura sempre non specialistica. Esso perciò non presuppone, come immediatamente indispensabili alla comprensione del materiale presentato, letture preliminari se non in misura assai ridotta (si tratta in particolare della Storia del De Sanctis e dei due maggiori romanzi verghiani), e anzi si lusinga di costituirsi esso stesso in consigliere, più spesso implicito, ma non di rado espresso, di letture gradualmente integrative. Le scelte sono dunque accompagnate da guide informative, che inevitabilmente assumono aspetto di minuscole monografie (in cui spesso sono state introdotte notizie su movimenti collettivi, italiani o stranieri, letterari o di più largo angolo, e su autori non potuti includere); e che non rendono certamente superfluo il ricorso ai manuali di storia letteraria, specialmente per l'inquadramento generale, ma vorrebbero suggerire esperienze su cui edificare un giudizio più comprensivo.

La saldatura nel libro della letteratura militante, di oggi o di ieri, con quella delle generazioni precedenti ha il vantaggio di ristabilire una continuità, diretta o reattiva che sia, che di necessità gli scrittori nuovi tendono regolarmente a spezzare, mentre non si ha inconveniente a fissare un punto di partenza che sancisca più o meno pacificamente come classici, e li costituisca in tradizione, i valori manzoniani e leopardiani ai quali anche i nuovi, eventualmente ribelli ai padri, sogliono ricollegarsi: gli ultimi, infatti, incontrastatamente universali che siano stati attuati in lingua italiana. Questa ovvia constatazione non importa affatto la tesi che l'ultimo secolo della letteratura (e a fortiori della cultura) italiana sia stato meramente epigonico, perché anzi la contemplazione retrospettiva della sua distesa non induce né in esaltazioni di « boria » nazionale (per usare la parola vichiana) né in depressioni di umiltà provinciale: ne risulta uno stato d'animo sedato, che sembra acconcio allo storico. Si avverta comunque che la formazione dell'unità statale non è qui presa, nonché per la storia letteraria e culturale, ma neppure per la storia civile e politica, né come un inizio assoluto né come una soluzione di continuità: quello dell'Italia unita è a tutti gli effetti solo un capitolo, non forse dei più fulgidi, ma nemmeno da sottovalutare, nella storia della società italiana. Quell'unificazione tuttavia appartiene a un processo che si manifesta anche nella progressiva internazionalizzazione della cultura: movimento che si accelera rispetto alle misure dell'epoca illuministica e del romanticismo, e che attualmente obbedisce al ritmo frenetico (e indiscriminante) delle cosiddette « industrie culturali » e « società del benessere ». Questo obbliga, a ogni modo, a un minimo di riferimenti alla restante cultura

europea e occidentale; e le citazioni di traduzioni, che si sarebbero volute meno scarse (si sono potute riprodurre solo alcune versioni come esercizi di stile), vorrebbero stimolare l'attenzione verso un lato così notevole della cultura moderna.

La storicizzazione di un periodo prossimo o addirittura in svolgimento prolunga fino al presente o ai suoi confini un'operazione facile per momenti più lontani e staccati dall'interesse quotidiano. Non si vuol dire con questo che la sistemazione storiografica dei nostri secoli più antichi sia acquisita una volta per tutte, poiché anzi le ricerche in corso non ritoccano soltanto punti particolari, ma investono anche i maggiori canoni. Tuttavia l'applicazione tecnica e si dica pure filologica, quale è stata intrapresa solo da poco, a materia recente deve spesso costruirsi per prima cosa le impalcature e incontra ostacoli specifici, attesi e inattesi, anzitutto di natura documentaria e bibliografica: l'habitus scientifico sul quotidiano o sull'attualità appena scaduta, mentre ha un grandissimo rilievo educativo (si parla beninteso di autoeducazione), deve, ma in ciò è pure il suo fascino, muoversi entro cornici provvisorie o aperte. Non ci si preoccuperà mai abbastanza della lettera: un commento non temerà di essere elementare, posto che chi ha vissuto un po' di ieri sa quanto labili siano le allusioni, contingenti le nozioni del giorno; a interpretare ci sarà sempre tempo. Nel commento letterale rientra di diritto l'osservazione dei caratteri formali (per esempio metrici e prosodici), tanto decisivi in un'epoca che esperì, quando non ostentò, formule di « liberazione », la cui libertà esige dunque di essere misurata nel concreto; così come l'analisi cronologica e topografica dei dati linguistici, strettamente indispensabile in un momento, come lo si è definito, plurilinguistico, cadute in diritto e in fatto le barriere fra lingua e dialetto, e in generale fra tono e tono linguistico.

Il compilatore ha eseguito il suo compito con intenzioni di obbiettività, ma naturalmente senza neutralità. Anche se si concedesse qualche possibilità di neutralità in un ambito di convenzioni tradizionali generalmente accettate, ciò non vale, a pena del silenzio, là dove la tavola dei valori rimane largamente aperta (e del resto qui parecchie inclusioni attestano una rispettosa deferenza ad apprezzamenti vulgati, da accogliere sul piano della cultura se non su quello del gusto). La valutazione critica del compilatore è esplicita, sia pure in forma assai condensata (e mai sotto quella della un tempo chiamata « analisi estetica », da riservare agli utenti, lettori o insegnanti che siano), nelle premesse alle singole scelte, può sembrare implicita, e in certi limiti è tale, nelle presenze, assenze, proporzioni (di autori o di loro opere). Ma un primo limite era costituito dalla necessità di contenere l'antologia entro misure ragionevoli, mentre alcuni autori (e alcune opere), soprattutto di narrativa, di cui il compilatore lamenta l'omissione, sarebbero significativi solo sopra una certa dose, riflettendo essenzialmente il fluire di una « durata »; e il compilatore ha posto la sua cura nello scegliere, sempre che ciò fosse possibile, componimenti in sé autonomi, o altrimenti nel ritagliare passi a senso perfettamente compiuto. Per l'altro e forse più importante il limite, si rifletta che la massima parte delle opere antologizzate non è di dominio pubblico (n cui un libro cade, a norma della legislazione vigente, al chiudersi dell'anno in cui se ne sono compiuti cinquantasei dalla morte del suo autore), ma appartiene a legittimi usufruttuari, di massima gli editori, troppo numerosi per poter essere uniformi nel consentire dimensioni e condizioni commerciali degli estratti. Tutti, a buon conto, meritano ringraziamento (le

indicazioni esatte figurano sempre contestualmente), e non soltanto i più liberali o addirittura generosi, perché senza il loro accordo il libro non esisterebbe.

Un'ultima avvertenza, peraltro tacitamente già avanzata, è che questa non è una « cretomazia » (per esempio nel senso leopardiano del termine), non è cioè una raccolta di esempî di bello scrivere o, a livello d'un'altra retorica, una collezione di schegge o frammenti di poesia. Sembra probabile che queste decine di autori abbiano cooperato a elaborare un libro di lettura abbastanza ricreativa; ma non pochi di essi non perseguivano « arte per l'arte », erano bensì sollecitati da prevalenti interessi concettuali. E vorrà dire che questi scrittori, non certo involontari o preterintenzionali, ma insomma seguaci piuttosto del « vero » o del « buono » che del « bello », eppure quasi tutti provvisti di cospicua dignità formale (poche eccezioni sono di saggisti scomparsi prima che li maturasse stilisticamente l'età), inducono a una revisione del paesaggio delineato a norma della poetica dominante il primo terzo di questo secolo (e che regge ugualmente le migliori antologie di quel periodo, a cominciare dagli eccellenti Poeti d'oggi di Papini e Pancrazi).

Per il caso che la presente antologia si ristampasse, il compilatore sarà grato a chi gli volesse suggerire rettifiche di fatto. I soli che finora abbiano letto il volume, cioè i solerti collaboratori della Casa editrice, hanno già fatto la parte loro. Di una simile collaborazione, per un secolo finora meno provveduto di quanto si possa pensare in strumentazione esegetica, è ancora più difficile che per altri fare a meno.

G. C.

FRANCESCO DE SANCTIS

FRANCESCO DE SANCTIS

La maggior gloria della cultura napoletana fra il Vico e il Croce, nacque nel 1817 a Morra (oggi Morra De Sanctis) in Irpinia, nell'attuale provincia di Avellino (allora chiamata Principato Ultra), e a nove anni si trasferì a Napoli, dove visse poi sempre, tolti il periodo dell'esilio e le stagioni parlamentari, fino alla morte sopraggiunta alla fine del 1883. Fu essenzialmente un grande maestro di scuola: soprattutto celebri le sue prestazioni, prima come discepolo, poi come collaboratore, nello studio di lettere (una sorta di «seminario» libero di lingua e letteratura italiana) gratuitamente tenuto dal marchese Basilio Puoti (1782-1847), il più intelligente e fervido dei «puristi» meridionali, e frequentato dalla miglior gioventù del Regno borbonico, quasi tutta improntata a spiriti liberali. Avendo coi suoi scolari partecipato ai moti del 1848, in particolare all'insurrezione del 15 maggio, nella quale cadde il prediletto dei suoi allievi, Luigi La Vista, perdette ogni insegnamento, pubblico e privato, e si rifugiò nel nord della Calabria. Qui peraltro lo raggiunse la polizia borbonica alla fine del 1850, e fu incarcerato in Castel dell'Ovo a Napoli, di dove uscì solo (agosto 1853) per recarsi in esilio, che trascorse prima a Torino, dove insegnò e collaborò a riviste e giornali, poi a Zurigo, dove, dal 1856 al 1860, tenne la cattedra di letteratura italiana presso la Scuola Politecnica Federale. Collaborò col governo provvisorio («dittatura») impiantato da Garibaldi a Napoli e fu poi deputato al Parlamento italiano, a Torino, a Firenze e a Roma successivamente, dalla prima legislatura alla morte. Fu il primo ministro dell'Istruzione dell'Italia unita, nel gabinetto del Cavour e del suo successore Ricasoli (1861-1862); ritornò a questa funzione due volte, sotto Benedetto Cairoli (1878-1880), ed ebbe altri uffici parlamentari. Ministro energico e non formalista, specialmente nella riorganizzazione dell'insegnamento universitario, assunse spesso posizioni moralistiche e vitalistiche verso un'educazione totale quali si ritroveranno nella pedagogia dell'idealismo, per esempio in pro dell'insegnamento religioso e dell'educazione fisica, lui pure eminentemente laico e intellettuale. Intensa fu la sua attività di pubblicista politico, prima (dal 1863) per la formazione d'un'opposizione costituzionale, che mirasse a estendere a sinistra il potere detenuto dalla vecchia Destra, poi (dal 1877), andata la Sinistra al potere col Depretis, contro il trasformismo di quest'uomo politico e la corruzione e il clientelismo che ne scendevano nel Mezzogiorno. Occupò la cattedra di letteratura comparata all'Università di Napoli nel 1872 solo per quattro, ma memorabili, corsi sulla letteratura dell'Ottocento, tenendo però anche lezioni in sedi più divulgative su argomenti di estrema attualità come Darwin e Zola.

Il De Sanctis fu il fondatore della critica letteraria in Italia nella sua forma attuale di saggio: una forma talmente connaturata alle nostre abitudini che si è involontariamente tratti a considerarla come un istituto perenne, mentre la sua origine è molto prossima. Se da un lato è vero che la critica letteraria, in quanto riflessione sulla letteratura e sua valutazione, è coeva di ogni produzione letteraria diretta, e da noi per esempio Dante è non meno l'autore del *De vulgari Eloquentia* che della *Commedia*, l'applicazione del «saggio», capitolo organico di riflessioni psicologiche e morali (quali sono anzitutto gli *Essais* del grande cinquecentista francese Michel de Montaigne, e la parola è viva specialmente nell'illuminismo francese e, grazie a Francesco Bacone,

inglese), alla materia poetica concreta, genere letterario che ha per oggetto le opere della letteratura, è invenzione del romanticismo europeo: si citino per la Germania Friedrich von Schlegel, per la Francia Sainte-Beuve. Come loro, il De Sanctis, meglio di qualunque altro suo collega italiano, è un vero scrittore che prende a suo contenuto l'opera degli scrittori, diciamo così, diretti.

Seconda premessa capitale è che nell'opera scritta del De Sanctis si riflette immediatamente il suo magistero d'insegnante, descritto dai testimoni e da lui stesso come d'un'entusiasmante, travolgente efficacia. Necessità pratiche indussero il De Sanctis, durante il suo soggiorno torinese, al giornalismo letterario, seguendo brillantemente lo schema dei *feuilletons* (appendici letterarie) d'Oltralpe: nacquerò così i *Saggi critici* e i *Nuovi saggi critici* (raccolti in prima edizione rispettivamente nel 1866 e nel 1872), benché già vi s'introducano lezioni. Ma interamente sul materiale o sul ricordo di corsi tenuti a Zurigo o, prima ancora, a Torino (per Dante) o addirittura nell'antica scuola napoletana sono costruiti il *Saggio critico sul Petrarca* (1869) e i due volumi (1870-1871) della *Storia della letteratura italiana*. Prevista in tre volumi, la grande sintesi desanctisiana, presentata del resto con intento scolastico, dovette per ragioni commerciali accontentarsi finalmente di due soli. Così sacrificata e iugolata proprio nella più essenziale parte moderna, la *Storia* dev'essere anche materialmente integrata con i saggi su Parini e Foscolo e con quelli (già lezioni universitarie) su Manzoni, mentre gli altri corsi universitari napoletani dovevano dar luogo al postumo *Studio su Giacomo Leopardi* o addirittura uscire, decenni dopo, in forma di appunti riuniti da discepoli. (Nell'ultimo mezzo secolo si sono seguitate a pubblicare redazioni di parti della *Storia* appartenenti alla prima scuola o a corsi torinesi o zurighesi).

L'origine didattica e dunque dialettica della miglior produzione desanctisiana dà anche ragione della sua sintassi elementare, briosa, procedente per antitesi, ricapitolazioni e altri procedimenti di pur moderato effetto drammatico; il lessico, parallelamente, è evidente, sobrio, appena spruzzato di arcaismo. A questo concomitare di colore e di chiarezza contribuiscono due componenti della cultura desanctisiana: il purismo dei maestri, che, proponendo quale ideale l'« aureo Trecento », e cioè la lingua dei cosiddetti primitivi (si chiamarono puristi anche i pittori germanici di quel tempo che intesero rifarsi ai fondi oro italiani), articolavano nettamente il pensiero, esposto in forma più distesa che implicata; le fonti francesi della cultura filosofica, in stretto e in largo senso, napoletana dalla fine del Settecento, e quindi l'andatura del ragionamento affine a quella dei sensisti e degli *idéologues* prerivoluzionari. Naturalmente il grande autore del De Sanctis fu Hegel (1770-1831), noto a lui in parte anche direttamente e addirittura tradotto; ma la prima divulgazione di Hegel a Napoli avvenne per il tramite eclettico del francese Victor Cousin (1792-1867). Ciò spiega come non soltanto l'abito concettuale e razionale del De Sanctis, ma già la forma che gli è connessa, abbia incontrato l'ostilità dei rappresentanti della tradizione retorica italiana, dal Carducci al D'Annunzio e oltre. Il De Sanctis fu infatti di quegli italiani che dal fondo della loro provincia cercarono un rimedio alla tirannide regia in una cultura europea, e non si cimentarono nello scavo d'una presunta cultura italiana o comunque autoctona, quella su cui era ripiegato il Cuoco del *Platone in Italia* e che con altre modalità doveva essere al centro dell'ideale del più illustre scrittore « guelfo », il Gioberti, connotato infatti dal carattere opposto dell'opulenza retorica e della più accesa espressività linguistica.

Il termine tecnico più tipico del De Sanctis critico è *forma*, che egli oppone all'« idea », al « concetto », al « puro pensiero » o « puro ideale », ai « contenuti astratti »: occorre che la « concezione » sia « calata » in una « situazione », cioè specificamente atteggiata da quella « potenza creatrice » che è la fantasia (opposta alla mera immaginazione). In questo senso il De Sanctis supera l'interpretazione più corrente del

romanticismo, hegeliani inclusi, mentre per altro verso egli oppone ancora la *forma*, in singolare, alle « forme » della tradizione retorica, puristi inclusi. Non contenutista ma anche più recisamente antiformalista, il De Sanctis distingue il *poeta*, caratterizzato dalla « fede nel contenuto », e l'*artista*, posseduto dal « senso della forma »: paradigma del primo è Dante, del secondo il Petrarca, ma di questi due tipi supremi della fenomenologia letteraria a riscuotere la piena adesione psicologica del De Sanctis è il primo. La definizione più evidente della forma, che bisogna cercare con qualche cura perché il De Sanctis non è un professionista della filosofia e teorizza soltanto in servizio di ricerche precise, è: « quell'unità immediata ed organica del contenuto, in cui è il segreto della vita »; quella della critica è: « la coscienza o l'occhio della poesia, la stessa opera spontanea del genio riprodotta come opera riflessa dal gusto ».

Occorre poi affermare, di contro a interpretazioni successive, che la nozione di storia letteraria è centrale al pensiero del De Sanctis, e non sovrapposta alla sua critica reale. Egli è troppo legato alla linea hegeliana d'una storia ideale dello Spirito, o si dica pure dell'umanità, per non situare i fatti poetici entro uno schema evolutivo. Senza negare certa artificiosità con cui è rappresentata la continuità nella *Storia*, come alternanza di momenti contenutistici e di momenti formalistici o letterari, la riflessione desanctisiana è comprensibile solo nella cornice generale d'un'incarnazione progressiva dell'ideale: la negazione e smentita degli ideali a opera della realtà e la rinascita degli ideali in quanto da essa limitati caratterizzano i due vertici del primo Ottocento italiano, rispettivamente Leopardi e Manzoni, gli idoli della gioventù del De Sanctis; la cui problematica è pertanto, come in ogni grande critico, quella d'una critica militante. Se Hegel aveva teorizzato la fine dell'arte, lo sforzo mirabile del De Sanctis è di rappresentare la realtà letteraria contemporanea come un superamento, in qualche modo paradossale, della posizione che sembrava costituire l'estremo limite raggiungibile; di qui la simpatia dell'ultimo De Sanctis per l'evoluzionismo darwiniano (il libro sull'origine delle specie è del 1859, quello sull'origine dell'uomo del 1871) e per il realismo narrativo sotto forma del verismo zoliano.

Il De Sanctis non ebbe successori nell'immediato, e quell'applicazione del positivismo nell'ambito storico-letterario che fu chiamata « metodo storico » (legata particolarmente alla fondazione del *Giornale storico della letteratura italiana*) si accompagnò spesso al biasimo della sua cosiddetta critica estetica. Eppure il De Sanctis, che non aveva aggiornato agli ultimi studi (senza peraltro comprometterne per questo solo la validità) il fondamento documentario della sua *Storia*, era stato il primo a sollecitare, e in piccola parte perfino a eseguire, un'attività di ricerca filologica; uno dei promotori del positivismo storiografico, Pasquale Villari, infatti napoletano (1826-1917), era stato allievo del De Sanctis, e perfino il più proverbiale, se non proprio il maggiore, esponente del metodo storico, Alessandro D'Ancona (1835-1914), ne aveva fedelmente seguito un corso libero tenuto su Dante all'Università di Torino; discepolo appassionato della seconda scuola napoletana fu un altro suo eminente rappresentante, il lucano Francesco Torraca (1853-1938). Ma la rivalutazione, mediante assidue indagini teoriche e documentarie, del De Sanctis fu dovuta quasi esclusivamente a Benedetto Croce, che lo considerò il precursore della propria estetica e, in minor misura, della propria storiografia letteraria, interpretando in particolare la forma alla stregua della sua sintesi a priori di forma e contenuto, di espressione e impressione. Negando il Croce la possibilità d'una storia letteraria o artistica, la principale correzione che egli apporta alla *Storia* è d'intenderla, tolte le analisi monografiche delle singole personalità, su un piano strettamente etico, quasi ideale storia intima della nazione italiana.

Considerato quale il principale modello del solo metodo legittimo, il De Sanctis guadagnava in autorità consacrata quello che perdeva in comprensibilità storica. Un

richiamo o ritorno al De Sanctis in senso polemico anticrociano, cioè svincolandolo dalla crociana dialettica dei distinti e dalla celebrazione della poesia come valore autonomo, si è avuto prima per opera del Gentile, poi, in direzione sociologica, nazionale e classista, per opera della pubblicistica marxista, appoggiata ad alcuni appunti scritti dal Gramsci precisamente in margine a un articolo del Gentile. Queste varie appropriazioni pragmatiche, così del Croce come dei suoi contraddittori, servono a misurare la vitalità del De Sanctis, ma non esonerano dal non facile dovere di mettere a fuoco il suo preciso problema storico.

Qui si suppone che della *Storia della letteratura italiana*, uno fra i capolavori anche di scrittura del nostro Ottocento, si abbia una conoscenza integrale: ne esistono ormai molte edizioni anche di carattere scolastico, e si può ricordare che una è dovuta al compilatore della presente antologia (Torino, Utet), seguita da una *Scelta di scritti critici* e attrezzata con varî sussidî interpretativi e informativi. A compiere un'idea essenziale del De Sanctis sono qui dati tre dei suoi più celebri saggi, secondo l'ordine con cui comparvero sulla « Nuova Antologia » (rispettivamente del 1868, del 1869 e del 1873), prima di essere ristampati il primo nella seconda edizione dei *Saggi critici* e il secondo nei *Nuovi saggi critici*, mentre il terzo, l'ultimo di quelli che rifondevano il corso manzoniano tenuto all'Università di Napoli nel 1872, uscì in volume solo postumo, a cura del Croce.

Col titolo del primo, *L'ultimo de' puristi*, si allude a Ferdinando Ranalli (1813-1894), abruzzese, allora professore di storia all'Università di Pisa, ma le sue *Lezioni di storia* (1867) sono un semplice pretesto per rievocare la scuola del Puoti e la formazione della cultura desanctisiana. *L'uomo del Guicciardini*, che ha per occasione la conclusione dei dieci volumi di *Opere inedite* di Francesco Guicciardini illustrati da Giuseppe Canestrini (1857-1867), denuncia, traendo gran parte delle citazioni dai *Ricordi politici e civili*, quello che il De Sanctis considera un vizio capitale dell'intellettuale italiano. Infine la lezione manzoniana illustra, nel senso qua sopra precisato, la limitazione dell'ideale nel realismo manzoniano, e perciò il maggior interesse del De Sanctis come critico militante.

Due edizioni critiche delle opere desanctisiane (in aggiunta a quella intrapresa dal Cortese per il Morano di Napoli) sono attualmente in corso: presso l'Einaudi di Torino, a cura del Muscetta, e presso il Laterza di Bari, già a cura del Russo.

L'ULTIMO DE' PURISTI

La lettura di due grossi volumi intitolati: *Lezioni di storia*, di Ferdinando Ranalli, ha risvegliato in me, e per la forma dello scrivere e per le dottrine, l'immagine de' miei primi anni e delle mie prime impressioni letterarie. Quelli erano già per me tempi dai quali mi sentivo distante come ci fossero corsi di mezzo due secoli; ed ecco questo libro qui, stampato ora, che mi riconduce innanzi quei tempi vivi e presenti e mi dice: « Ricordati! come allora, così ora e così sempre si ha a scrivere e pensare ».

Dicono sia un libro noioso e che non si possa andare innanzi senza sbadigli. Io l'ho trovato gustosissimo, perché, dotato di una viva immaginazione, mi son

figurato il signor Ranalli insieme con me, giovani tutt' a ¹ due, alla scuola del marchese Basilio Puoti, e come davamo opera a riempire i nostri quaderni di bei modi di dire, a rotondare i nostri periodi, a studiare con atteso animo grammatiche e rettoriche, trecentisti e cinquecentisti, pieni il petto di sacro orrore verso il forestierume, e ben risolti a non essere mai altro che italiani di lingua, di stile e di pensiero, stando come torre fermi e lasciando pur dire gli sciocchi ² che ci davano la baia e ci chiamavano per istrazio ³ puristi. Questo ritorno alla mia prima giovinezza mi ha procacciato grande diletto, e ne riferisco al signor Ranalli quelle grazie che per me si possono maggiori. Quel pensiero, quello stile e quella lingua io gli ho trovati redivivi in questo libro, ed è stato come rivedere un amico dopo venti anni di lontananza e d' ingrato oblio, o piuttosto dimenticanza: conciossiaché secondo il marchese Puoti *oblio* sia parola da usare solo in poesia, e di rado e con molto riserbo in prosa.

Ora dovete sapere che leggendo m' è avvenuto un caso strano, o piuttosto uno strano caso, per iscrivere con più eleganza: ed il caso è questo, che in luogo di seguitare il chiaro Autore nelle sue dotte elucubrazioni ed investigazioni, m' interrompevo spesso, e correvo con la mente là, in quella scuola, e mi veniva innanzi il marchese e tanti cari compagni, e molti curiosi fatterelli, e non c' era verso di ravviare l' attenzione. Sicché, letta non senza fatica e con molte distrazioni ed errori ⁴ d' immaginazione la prima e la seconda e la terza introduzione, e non vedendo ancora l' autore entrato in cammino, mi son messo a scartabellare in qua e in là, soprattutto dove il dotto professore ragiona de' nostri più celebri scrittori, di Machiavelli, di Guicciardini, di Sarpi, di Vico; né mi è stato possibile di far poi una lettura ordinata, come pur si conviene chi ⁵ vuol darne giudizio.

La colpa non può essere del libro, considerando come gli scolari di Pisa hanno pur potuto sentirselo recitar dalla cattedra ⁶ tutt' intero; sicché sono meritevoli di passare in proverbio e che si dica: paziente come uno scolare di Pisa. La colpa dee esser tutta mia, che fin dal principio ho preso mala via, e mi son fatto venire in capo quel benedetto marchese Puoti, e quella scuola e quelle impressioni, e tante ricordanze della prima età: ond' è che, fittamisi bene addentro quella immagine ⁷, non trovo più modo di mandarla via, e la vedo lì. sempre lì,

1 Arcaismo per « tutti e », usato naturalmente per amabile caricatura, come le tante espressioni puristiche che compaiono soprattutto nella prima parte dello scritto, *dare opera, con atteso animo, riferir quelle grazie che per me si possono maggiori, conciossiaché* « poiché », *scolare, farsegli* « farglisi » *comeché* « sebbene ».

2 Fusione di due echi danteschi, *Purg.* V 14 e XXVI 119.

3 « Dileggio ».

4 « Vagabondaggi ».

5 « Se qualcuno, se si ».

6 Le lezioni erano scritte. Quanto alla presunta pazienza asinina degli studenti pisani, un allievo del Ranalli citato da un commentatore (il Tenconi) rammenta invece lo stornello « Fior di vainiglia, / Michele [Ferrucci, latinista] stride e Ferdinando raglia / e la studiosa gioventù sbadiglia ».

7 Altra eco dantesca, di *Inf.* XV 82-83 (proprio a proposito del paterno maestro Brunetto).

tra le righe del libro. Poiché dunque la non vuole andar via, il meglio è mandar via il libro ed ubbidire a quella, e fare il voler suo. Per la qual cosa prendo per ora commiato da voi⁸, signor Ranalli, con tante scuse, e corro là dov'ella mi grida e mi accenna.

E indietro indietro, ecco mi trovo in sullo scorcio del terzo decennio di questo secolo, quando gli uomini del '21 erano già la generazione che passa, e sorgevamo noi altri, giovanotti dai quindici a' venti anni, la nuova generazione; i predestinati del '48 e del '60. Migliaia di giovani dalle provincie piombavano ogni anno in Napoli, ed eran chiamati dal popolo gli « studenti » ed anche i « calabresi ». Venivano da' seminarii, portandosi appresso come trofei i libri imparati⁹, il padre Soave, l'abate Troyse, il *Portoreale*, l'Eineccio, la geometria di Euclide, la *Storia greca e romana* di Goldsmith, Tasso e Metastasio; venivano in Napoli per compiere gli studi, come dicevano, ed imparare la professione. Napoli era la città del sole, il Faro che dovea guidarli alla gloria, il progresso. Ed il progresso era allora incarnato in un uomo, nel marchese Puoti. Di scuole pubbliche ci era appena il nome, l'Università era deserta; insegnava lettere italiane un tal canonico Bianchi, il quale pagava egli i due o tre suoi studenti; di lettere latine era maestro Lucignano, e di diritto di natura¹⁰ un abate Cutillo; Manfrè rappresentava la medicina, e Pugnetti la giurisprudenza; Galluppi e Nicolini¹¹ non erano ancora venuti su. I tempi sospettosi: impossibile ogni libertà di pensiero; inceppato ogni movimento letterario o scientifico; il progresso erasi andato a rifuggire sotto quest'umile insegna: « Scuola di lingua italiana del marchese Puoti ».

Ma non importa che il progresso pigli questa o quella forma, anche la più umile e la più innocua: ci è sempre sotto esso e tutto esso. La nuova generazione per poter sviluppar le sue forze ha bisogno di trovare innanzi a sé un passato da combattere, un avvenire da conquistare. Allora il passato si chiamava il seminario, l'istruzione provinciale; il progresso si chiamava il purismo, la scuola di Basilio Puoti. Questo santo nome, che i napoletani ricorderanno sempre con riverenza, era la bandiera intorno a cui si raccoglieva la gioventù, e questo nome significava libertà, scienza, progresso, emancipazione, lotta contro il seminario,

8 E il pronome allocutorio meridionale, qui leggermente spregiativo (come il *signor* allora normalissimo, ad esempio nel Carducci) ma per il fatto stesso dell'apostrofe diretta.

9 La *Grammatica ragionata della lingua italiana* (1770) del padre somasco ticinese Francesco Soave (maestro del Manzoni), autore anche di *Novelle morali* per l'infanzia citate più sotto; i manuali filosofici di Tommaso Troisi; il *Nuovo metodo per apprendere la lingua latina* (Napoli 1722), detto il « Portoreale » perché ispirato alla *Grammaire générale et raisonnée* composta per le « Piccole Scuole » di Port-Royal-des-Champs da due di quei famosi « signori » giansenisti, il Lancelotti e l'Arnauld; i compendi delle *Opere* giuridico-filosofico-umanistiche del settecentista tedesco J. G. Heinecke (in latino Heineccius); la *Storia romana* (1769) e la *Storia greca* (1774) del poligrafo irlandese Oliver Goldsmith (di cui oggi si ricorda solo il romanzo *The Vicar of Wakefield*).

10 Diritto naturale (Grozio ecc.), opposto al diritto positivo, e perciò a quest'epoca ormai solo oggetto di insegnamento conservatore e reazionario. Il Manfrè e il Pugnetti furono proprio dal De Sanctis, nel 1860, destituiti dall'insegnamento.

11 Il filosofo Pasquale Galluppi e il giurista Niccola Nicolini.

aspirazioni ancora indistinte a nuove idee, a nuova civiltà. Il purismo fu il primo atto di questo gran dramma compiuto al 18 '60; il primo segno di vita che dava di sé la nuova generazione volgendo le spalle al seminario.

È superfluo notare che di tutte queste grandi conseguenze e di questi profondi significati non ne sapeva nulla né il marchese Puoti, né la gioventù, né la polizia. Vi era lì tutta una rivoluzione ignorata e dagli attori e dagli spettatori e dalle vittime. E rivoluzioni siffatte sono le meno reprimibili e le più efficaci.

Il marchese Puoti, di famiglia patrizia e agiata, avea ceduto la rappresentanza e l'indirizzo della casa a Giammaria, secondogenito, dotto e onesto magistrato, il vero marchese e il vero capo della famiglia. Il nostro Basilio, rimasto marchese onorario, davasi con molto ardore agli studi. Conosceva il latino, e meglio il greco, ed avea finito per fare materia prediletta de' suoi studi le lettere italiane, pigliando posto accanto al Cesari, al Montrone, al Giordani, al Perticari, al Fornaciari, al Paravia 12, e a tutti quei benemeriti cittadini che si affaticavano a restituire la lingua nella sua purità e a ristorare gli studi delle cose nostre. Al che il Puoti prese la via più diritta e più sicura, aprendo scuola gratuita e raccogliendo intorno a sé i più eletti ingegni del Napolitano. Ben presto si aggrupparono intorno a lui tutti coloro che di questi studi si diletta vano: l'abate Greco, Saverio Baldacchini, Cesare Dalbono, la Guacci, il Campagna, il Ranieri, l'Imbriani 13 e molti altri, ed egli divenne il papà 14, il centro della coltura letteraria.

Il Puoti tenea scuola in una vasta sala del suo palazzo, dove convenivano meglio che duecento giovani, la più parte studenti che venivano freschi freschi dai seminari. Allora non ci erano regolamenti d'istruzione pubblica e non programmi; esami per cerimonia: d'italiano punto; né la laurea era necessaria a professare. La divisa del governo in fatto d'istruzione era questa: « non incarcarsene »; per lunga rilassatezza alcuni pochi regolamenti erano andati in disuso; monsignor Colangelo, presidente dell'Università, di una sola cosa si mostrava sollecito, che gli studenti andassero alla Congregazione 15; quanto al resto, lasciava correr l'acqua per la china, e a chi faceva atto di zelo soleva dire: « Non te ne incaricare ». Mi ricordo. Professore del Collegio militare 17, un giorno mi sfogavo col cappellano, e gli mostravo cosa ci era da fare per raddrizzare gli studi. Colui

12 Napoletanismo tipico per « nel ».

13 Dei meno celebri fra questi puristi, Giordano de' Bianchi Dottula marchese di Montrone, poco più anziano del Puoti, fu suo precursore a Napoli; il lucchese Luigi Fornaciari era il padre del poi più noto Raffaello; il dalmata Pier Alessandro Paravia, professore di letteratura italiana all'Università di Torino, fu conosciuto personalmente, e poco stimato, dal De Sanctis, che anche aspirò invano alla sua successione.

14 Il Ranieri (Antonio) è l'amico e ospite napoletano del Leopardi (che il De Sanctis incontrò infatti nello studio del Puoti); l'Imbriani è più facilmente Matteo che suo figlio Paolo Emilio (a sua volta padre di Vittorio, discepolo e amico del De Sanctis).

15 Impiantato anche a Napoli ovviamente come francesismo, vi può avere connotazione meno familiare che in altre regioni.

16 « Il luogo dove le confraternite si raccolgono per fare i loro uffici di pietà » (così il *Vocabolario domestico napoletano e toscano* « compilato nello Studio di Basilio Puoti »).

17 Della Nunziatella, dove, per interessamento del Puoti, il De Sanctis insegnò dal '41 al '48.

sentì, sentì: poi tutt'a un tratto mi prese per mano e disse: «Senti un consiglio d'amico, *non te ne incaricare*: il Re ¹⁸ dice: — Più asini sono loro e più dotto sono io ». Due anni dopo lo spiritoso cappellano fu nominato vescovo.

Con questo sistema si riuscì a imbarbarire le classi inferiori; ma, quanto alla borghesia, l'effetto sortì contrario alle speranze. Riunendosi da quindici a venticinque studenti in Napoli, capitale alla francese ¹⁹, dov'erano condensate tutte le forze intellettuali del paese, meno il governo «se ne incaricava», e più queste forze operavano e producevano. Essendo la laurea non necessaria e non difficile ad ottenere, e gli esami punto severi, in tanto concorso e gara di gioventù si sviluppò il desiderio «disinteressato» della coltura, l'amore della scienza per la scienza. Le scuole private, quando son considerate come succursali o appendici delle pubbliche, o come oggi si dice, pareggiate, ed hanno per fine le ripetizioni o la preparazione agli esami, si guastano e si corrompono ²⁰. A quel tempo le scuole private erano padrone del campo, rifuggitosi là tutto ciò che ci era di vivo e di nuovo nella coltura nazionale; i giovani accorrevano dove il livello degli studi era più alto e i principii più larghi, e chiamavano pedanti o empirici quelli che esponevano la scienza caso per caso, con troppo minuti particolari; a' maestri non era lecito addormentarsi sul loro passato e ripetersi, incalzati da un'onda continua di emuli, larghi promettitori, e in mezzo a mobile gioventù, loro stipendiatrice e di non facile contentatura. Non fu raro il caso di vecchi maestri e sperimentati, rimasti sul lastrico, perché non più «al corrente della scienza», come dicevano i giovani, giudici inesorabili e sempre giusti: così Fazzini ²¹ si lasciò sopraffare dal Palmieri e Gigli dal Savarese. Questo amore disinteressato della coltura è il maggior titolo di gloria per una generazione, e il segno più chiaro di ristorazione filosofica e letteraria: in Napoli la coltura divenne perfino arma politica, strumento di opposizione; vietato parlar di libertà, si parlava di civiltà e di progresso. La gioventù usciva dalle scuole con la coscienza della sua superiorità sopra quelli che erano ne' pubblici uffizi, i più ignorantissimi, e si sentiva separata da un governo «incivile» e «oscurantista», frasi del tempo. Il Puoti parlava con poca stima del nobile o del prete, come di gente ignorante e oziosa; il peccato non era il nascer patrizio o il divenir prete; era l'ignoranza: mai forse non era salito sì alto il rispetto verso l'ingegno e la stima del sapere. L'impulso fu così vivo che tirò seco anche il Re, vago di popolarità a buon mercato e disposto, come certi antichi tirannelli, a darsi aria di protettore ed amico degli uomini di lettere. Così entrarono nell'amministrazione pubblica il marchese di Pietracatella e il marchese Santangelo, uomini colti, e al rozzo Colangelo succedeva monsignor Mazzetti, pieno il capo di riforme e mi-

18 Ferdinando II di Borbone.

19 E cioè accentratrice, come Parigi.

20 Tema caratteristico della pedagogia liberale, che si ritroverà, per influsso inglese, soprattutto in Luigi Einaudi.

21 L'abate Lorenzo Fazzini, titolare d'una scuola privata frequentata (1831) anche dal De Sanctis.

glieramenti, e fu illustrata l'Università da Galluppi e Nicolini, acclamatissimi, e il Puoti fu nominato ispettore degli studi nel Collegio militare. Re Ferdinando fece agli scienziati italiani congregati in Napoli ²² così liete e carezzevoli accoglienze, che fe' girare il capo all'Orioli, il quale, cominciato tribuno con la celebre frase che « il progresso, come il sole, indora prima le cime », accolta con così vive acclamazioni dagli studenti napolitani, finì cortigiano col non meno celebre epiteto di « Giove » regalato al re di Napoli.

Questa fu la prima battaglia della nuova generazione contro il passato, in nome del progresso, della civiltà, della coltura, e la battaglia fu vinta senza cospirazioni e senza violenze, per la sola forza della pubblica opinione.

Di questa prima campagna il protagonista fu Basilio Puoti, tanto più potente, quanto meno consapevole. La sua passione per le lettere e per l'insegnamento era tale che riempiva tutta la vita e non gli lasciava luogo ad altro. Il marchese del Carretto ²³ soleva ridere di questo pedante del marchese Puoti. Un altro marchese, ministro dell'interno, Santangelo, si degnava esprimergli la sua benevolenza, e il principe di Satriano, Filangieri, compiacevasi di proteggerlo. La sua famiglia era nota per antica devozione al trono. Molte erano le sue aderenze co' principali funzionarii e con le famiglie patrizie della città. D'altra parte lo si sapeva tutto immerso negli studi della lingua, ed estraneo affatto alle cose politiche. La sua scuola era dunque considerata passatempo innocentissimo, e lo si lasciava fare e dire, senza ombra di sospetto. Né troppo ci era da mettersi in guardia verso di un uomo, a dipingere il quale basterà dire questo solo, che le due più grandi ambizioni della sua vita erano divenire accademico della Crusca e maestro del Principe ereditario ²⁴. Nel primo intento riuscì, e n'ebbe tale compiacenza, che in fronte a' suoi libri fece aggiungere al proverbiale e simpatico « Basilio Puoti » l'epiteto di « accademico della Crusca »: e fu in quel tempo che coprì i suoi capelli bianchi sotto una elegante parrucca, non senza un certo rincrescimento di noi altri, che amavamo tanto quel nostro Basilio e quella veneranda testa bianca. Nell'altro intento fallì e n'ebbe tale pena al cuore, che fu non ultima cagione di quella malattia che indi a poco lo condusse alla tomba. Il Re dovea venire a far visita al Collegio militare, e parve al Puoti occasione ottima a farsegli presentare. Il « corpo » de' professori era lì per riceverlo, e appresso erano schierate le classi superiori; più innanzi vedevi un gruppo, dove erano parecchi ufficiali, e il comandante del Collegio, e il principe Filangieri e il marchese Puoti. Le turbolente « classi inferiori » furono raccolte tutte in una stanza, e fu dato a me l'incarico d'intrattenerle. Io, come volendo lor fare un regalo, invece della solita lezione, feci una gran lettura, né già degli aborriti trecentisti. Lessi Cloridano e

22 Nel 1845, per il settimo congresso della Società Italiana per il Progresso delle Scienze, le cui riunioni in periodo risorgimentale ebbero grande importanza per la collaborazione fra studiosi dei vari stati della penisola. Francesco Orioli, suddito pontificio, insegnava fisica a Bologna.

23 Il famigerato ministro di polizia di Ferdinando II, feroce nemico dei liberali.

24 Il futuro Francesco II.

Medoro, e la pazzia di Orlando, e la morte di Clorinda, e il duello di Argante e Tancredi, e alcuni brani del *Saulle*, e la conversione dell' Innominato, con infinito diletto di quegli svelti giovinetti, tutt'orecchi, e con l'anima tutta fuori, nel volto, ne' gesti, nelle esclamazioni. Era una festa, e corsero così quattro o cinque ore, e nessuno se ne accorgeva, e si sarebbe tirato per non so quanto altro tempo, salvo che io venni rauco e non potei più andare innanzi. Uscito trovai tutti già via, e seppi del marchese Puoti turbatissimo, e che il Re non gli avea volto la parola. Poco poi, avendo pubblicato in una « strenna » un volgarizzamento dal greco ²⁵, dov'era narrato dell'amore di un principe, la casta Corte borbonica fremé pensando che quel fatto avesse potuto cader sotto gli occhi delle principesse reali, e se ne menò molto scalpore, e il Puoti venne in disgrazia: il brav'uomo non se ne sapea consolare.

Il Puoti dunque non era uomo politico, non cospiratore, era un puro e semplice uomo di lettere, un « pennarulo » ²⁶, come lo chiamava Ferdinando; ma quello che seppe fare questo « pennarulo » si vedrà dagli effetti che il suo insegnamento produceva sulla gioventù.

Addurrò il mio esempio; e da me si può argomentare degli altri.

Avevo sedici o diciassette anni. Cresciuto in Napoli sotto la guida di Carlo De Sanctis ²⁷, a cui ero nipote, riputatissimo maestro di lettere latine a quel tempo, compiuti gli studi filosofici sotto il Fazzini, mi trovavo al primo anno degli studi legali. Avevo letto moltissimi libri e di ogni materia: scrivevo versi e prose, improvvisavo anche, e tutti mi lodavano, e il maestro mi chiamava « penna d'oro », ed io una superbia che mai la maggiore: mi tenevo seriamente il più istruito uomo di Napoli. Avevo parte copiato, parte riassunto Hobbes, Leibnitz, il mio favorito, Spinoso, Cartesio, Malebranche, Ahrens ²⁸, Genovesi, Beccaria, Filangieri, e tanti altri, come portava il caso, senza disegno né ordine: di storie, di romanzi e di tragedie e commedie era pieno il capo, e tutto ci rimaneva, perché avevo grande memoria. Mi avvenne che un giorno Francesco Costabile mi propose di menarmi alla scuola del marchese Puoti. « A che fare? » diss' io. E lui: « Ad impararvi l'italiano ». Mi parve un'offesa. Ma molti miei amici ci andavano, e tutti me ne cantavano meraviglie, e ci andai pur io. La chiamavano la scuola di perfezionamento. Vi si andava a « compier gli studi ». Moveva tutti un desiderio di maggior coltura e di stare a paro con gli altri.

Già quel palazzo magnatizio, quelle superbe scale, quel servitore in guanti, quella sala magnifica tappezzata di libri innalzava l'animo, lo tirava in una regione più elevata. Non so che signorile spirava colà che cacciava in fuga tutte le rozze memorie del seminario. Quel dì che ci andai io, eravamo parecchi a far l'esame

25 *Da una lettera [erotica] di Aristeneto* (sec. V dell'era volgare?).

26 Forma napoletana di « pennaiolo ». Meridionale *avesse potuto* per « potesse ».

27 Zio paterno di Francesco, il quale prima fu allievo (1826-1831) della sua reputatissima scuola privata, poi, per la malattia di don Carlo Maria, suo collaboratore e sostituto.

28 Heinrich Ahrens, qui certo citato per il *Cours de droit naturel* (1838).

di ammissione. Il Puoti volle sapere i nostri studi, e il dove, e il come, tutto minutamente; ci fe' tradurre un brano di Cornelio Nipote. Dal suo modo di scrivere parrebbe uomo grave e compassato; ma era tutt'altro. Amenissimo, vivacissimo, pieno di motti e di lazzi alla napoletana, non insegnava, non si metteva in cattedra, conversava, raccontava spesso, si divertiva e divertiva: non ci era aria lì né di scuola, né di maestro: pareva piuttosto un convegno di amici, un'accademia sciolta da regole e da formalità. A' provinciali avveniva spesso di chiamarlo maestro, e se ne turbava: voleva esser detto marchese. Per primo atto correvano a baciargli la mano, ma la ritirava vivamente e diceva: « Non si bacia la mano che al Papa ». Non voleva si dicesse la scuola, ma lo studio di Basilio Puoti; né le sue voleva si chiamassero lezioni, ma esercitazioni. In effetti proprie e vere lezioni non erano, o spiegazioni o teorie, ma esercitazioni nell'arte dello scrivere, traduzioni, componimenti, letture mescolate di aneddoti, di riflessioni, di giudizi, d'impeti di collera, di scuse amabili, sì che era un piacere a vederlo e a sentirlo: tutto ciò che scuola o maestro o studente ha di convenzionale, era scomparso, fino le proverbiali panche, sostituite da eleganti sedie. Il marchese non solo sdegnava di esser detto maestro, ma non ne aveva l'aria e le maniere: pareva piuttosto un amico, maggiore di età e di esperienza e di studi, che stava lì compagno e guida ne' nostri lavori, e sentiva il parer nostro e ci diceva il suo, e poneva tutto in discussione, quello che diceva lui e quello che dicevamo noi. Talora avveniva che il torto l'aveva lui, e lo riconosceva di buona grazia e diceva: « Ho preso un granchio a secco ». Né questa libertà di discussione generava anarchia, essendoci differenze gerarchiche naturali, tanto più efficaci, quanto meno imposte da' regolamenti. Il marchese era a tutti caro e rispettato, perché amava i suoi giovani, così li chiamava, non studenti, né discepoli, ed era il loro protettore, il loro padre. Ci erano attorno a lui un gruppo di veterani, giovani stati lì da cinque o sei anni, e che il marchese scherzando chiamava gli Anziani di Santa Zita²⁹. Il loro giudizio era molto autorevole, e quando parlava l'un di essi si faceva silenzio, l'irrequieto marchese per il primo, e si stava a bocca aperta. Ci erano anche gli Eletti, giovani che occupavano un posto distinto, e questo nome si dava per consenso di tutti a quelli che facevano un lavoro « indovinato », componimento o traduzione. Anche il giudizio di questi aveva una certa autorità, ed i nuovi e inesperti si lasciavano volentieri guidare da loro. Così nasceva una disciplina naturale, fortificata da una costante cortesia di modi, che rendea tollerabili anche i più severi giudizi. Il marchese soleva dire che le lettere servono a raggentilire e nobilitare l'animo; ed era una grazia, quando si spassava con di bei motti e proverbii alle spese di qualche povero provinciale capitato lì o non bene in arnese, o goffo di modi, o prosuntuoso parlatore. Si può pensare quale impressione incancellabile produceva tutto questo su quei rozzi animi. Era tutta una rivoluzione morale. Dopo pochi mesi io mi sentiva un altro uomo.

²⁹ Desunzione burlesca da *Inf.* XXI 38 (dove si citano a questo modo i reggitori di Lucca).

Né questo solo. In quella scuola i principali attori erano i giovani. Il marchese, come ho detto, non faceva discorsi o lezioni, non insegnava grammatica o retorica: parlava così alla buona, e faceva notare più per esempi che per teoriche i pregi e i difetti degli scrittori, aggiungendovi, come l'occasione portava, avvertenze grammaticali o di lingua o di retorica. Chi ne vuole un'immagine vegga i *Fatti di Enea* co' suoi commenti ³⁰. Il lavoro era tutto nostro, e serio e assiduo: i poltroni poco ci duravano e andavano via perseguitati da una di quelle esclamazioni, che il poco paziente marchese si lasciava sfuggir di bocca, quando non giungeva a contenersi e ad esclamare: « Non mi fate dire la parola disonesta ».

Vi si andava tre volte la settimana. Un giorno era consacrato alla lettura e all'esame de' componimenti, favole, lettere, dialoghi, sogni, dissertazioni, dicerie, racconti storici, novelle, di rado qualche poesia. Dopo la lettura, il marchese domandava a due o tre il loro parere, i quali ragionavano prima del concetto, poi dello stile e della lingua. La discussione era chiusa da uno degli Eletti o degli Anziani, che ne discorreva ampiamente; il marchese riassumeva le diverse opinioni e dava un giudizio terminativo ³¹. Essendo la più parte giovani colti e adulti, le discussioni riuscivano spesso brillanti e animate. Né minor gara era negli altri due giorni, destinati alla traduzione e alla lettura dei classici. Si traduceva non più che due periodi di Cornelio Nipote, né ci era esercizio più acconcio ad addestrare in tutte le finezze della lingua e nell'organamento del periodo. Letta la traduzione, scoppiavano da tutte parti osservazioni sopra i difetti, quando non era seppellita di un colpo sotto qualche scherzo del marchese, come: « Basta così: l'avete fatta tra gli orrori della digestione ». Di quante se ne leggevano, il marchese sceglieva una che gli sembrava migliore e sopra quella faceva la correzione, sicché ne uscisse un lavoro perfetto, che ciascuno scriveva nel suo quaderno. Il giovane sul cui lavoro era caduta la scelta, se ne usciva quella sera con la testa più alta. Non è a dire che diligenza metteva il marchese in queste correzioni: spesso stava una mezz'ora ad acchiappare una parola o una frase che non voleva venire, e tutti a suggerirgli, e lui a dar col pugno sulla tavola e a gridar: « No! » con una delle sue favorite esclamazioni. Oimè! Talora la frase tanto cercata non veniva, e si finiva per stanchezza con una rappezzatura, e il marchese levava la spalla e se ne consolava dicendo: « Non è poi il Vangelo ». Dopo la traduzione si leggeva qualche brano di autore classico, trecentista o cinquecentista, e la scelta era fatta con molto gusto. Il marchese era sincerissimo nelle sue impressioni e le comunicava irresistibilmente all'uditorio, soprattutto ne' luoghi affettuosi, come la morte di sant'Alessio, o il lamento della madre di santa Eugenia ³², o il racconto del carbonaio ³³ nel Passavanti, o le patriottiche querele di Dino Compagni. Non riusciva con pari felicità a comunicare la sua

30 All'edizione (1834) dell'opéretta di Guido da Pisa collaborò anche il De Sanctis.

31 « Definitivo, decisivo » (elegante arcaismo).

32 Passi di due leggende erroneamente attribuite a Domenico Cavalca.

33 La visione della cavalcata infernale, in un « esempio » dello *Specchio di vera penitenza*.

ammirazione quando si trattava di luoghi puramente letterali o eleganti, come diceva: e non ricordo più nulla delle mie impressioni, quando si leggevano brani del Caro, del Segni, del Giambullari, del Gelli, del Castiglione e di altri cinquecentisti, comeché egli ne andasse in visibilio e ci facesse notare molte « bellezze » e nelle parole e nell'artificio del periodo, ciò che egli chiamava « il magistero dello stile ».

Come si vede i giovani erano in continuo lavoro; ma non bastava. Il marchese richiedeva che essi studiassero a casa ne' classici; e si accorgeva subito quando lo studio era poco o mal fatto. Talora, sentendo un lavoro o una traduzione, interrompeva bruscamente il giovane e domandava: « Cosa leggete? ». « Il Manzoni », scappò su a dire un mal capitato, e il marchese si fe' rosso di collera non perché avesse in poco pregio il Manzoni, ma perché voleva gli studi fatti con ordine e di soli classici. Aveva egli in casa una compiuta raccolta di libri classici, fatta col peculio de' giovani. Uno degli Anziani era bibliotecario, il quale dovea dar a leggere quei libri con un certo ordine prestabilito dal marchese. Si cominciava con gli scrittori più piani, dove si dovea studiar non altro che parole e frasi, come il Sigoli ³⁴, o il *Novellino*; poi venivano gli scrittori che avevano stile, e prima bisognava studiar quelli di stile naturale, come il Villani, il Cavalca, i *Fatti d'Enea*, i *Fioretti di san Francesco*, e poi i più artificiatì e arguti e di « stile conciso », come Dino Compagni, Passavanti, gli *Ammaestramenti degli antichi* e il *Sallustio* di Bartolomeo da San Concordio: in ultimo veniva il Boccaccio che apriva la porta a' cinquecentisti. E qui lo stesso ordine: e si leggevano prima gli scrittori piani, eleganti, forbiti, e poi i serrati e concisi, prima i liviani e poi i tacitiani, finché non si giungeva a' due sommi e riserbati per le frutta, Guicciardini e Machiavelli. Del seicento permetteva di soli pochi lo studio, come il Bartoli e il Segneri, e con le debite cautele. Ciascun giovane aveva i suoi quaderni, repertorio di tutti i bei modi di dire ed eleganze pescate in queste letture, e ne' lavori faceva mostra delle sue ricchezze.

Sono convinto che niente giovi più a rilevare gli studi letterari ed a educare la mente, che questo assiduo lavorare del giovane, questo leggere, tradurre, comporre, notare, più utile che non il mandare a memoria grammatiche, rettoriche e arti dello scrivere. Il marchese solea dire, citando un detto di Socrate, che il maestro dee essere come la levatrice che aiuti a partorire ³⁵. Il miglior maestro è quello che pensi meno a comparir lui, e lasci fare i giovani, dissimulando la sua opera e creando in loro questa illusione che quello che imparano sono loro stessi che l'hanno trovato. Quello teniamo a mente che abbiamo acquistato col sudore della fronte: tutto l'altro facilmente entra e più facilmente esce dall' memoria. Mi si dice che il professor Villari ³⁶ abbia raccomandato queste pratiche

³⁴ Simone Sigoli, trecentista fiorentino di cui poco prima (1829) era stato pubblicato il *Viaggio al Monte Sinai*.

³⁵ Allusione alla maieutica di Socrate (nel *Teeteto* platonico), arte affine a quella di sua madre.

³⁶ Quest'allusione al Villari, professore all' Istituto di Studi Superiori fiorentino, indica col suo

esercitazioni sull'esempio dell'Inghilterra. Ma, sollecitando un po' la memoria, le avrebbe trovate facilmente anche nella scuola dalla quale è uscito. Chi meglio di lui, come membro del Consiglio superiore, è in grado di rimettere in onore quei metodi e quelle tradizioni?

Se quello che il marchese insegnava non era tutt'oro di coppella, per usare una sua espressione, il modo d'insegnamento, il « come » era strumento efficacissimo di educazione e di progresso. Il giovane si sentiva alzato a' suoi occhi, piaceva a sé stesso, veggendosi chiamato a leggere, commentare, discutere, giudicare, lavorare in comune, non discepolo, ma compagno e collaboratore. Un dì il marchese mi presentò al duca di Sangro. « Oh! ecco il vostro discepolo! » disse costui. « Non discepolo, — corresse il marchese — collaboratore ». Ah! ci amava tanto quel buon marchese! E noi lo cambiavamo ³⁷ di pari affetto. L'amore è il primo segreto del buono insegnamento. Non basta il metodo del Puoti, ci vuole il cuore del Puoti.

Chi ricordi i due ultimi capitoli della storia del Sismondi ³⁸, dove con tanta eloquenza è descritta la disciplina pedantesca e servile, monotona, meccanica dei nostri seminarii, si persuaderà facilmente come uno studio così ordinato era una vera reazione al seminario, una scuola di gentilezza e di dignità, un esercizio giornaliero delle facoltà intellettuali e morali: era il rinnovamento, la nuova generazione che usciva dalla barbarie e conquistava in libera scuola gli strumenti della sua redenzione.

Entrati appena in questo Studio, la sorpresa era grande. Si sentiva per la prima volta parlare del secol d'oro della favella, dell'aureo trecento e del dotto cinquecento, e ci vedevamo sfilare innanzi una turba di scrittori, di cui ignoravamo anche i nomi. Ed io che m'immaginavo d'essere il più istruito uomo di Napoli! Mi sentii bestia accanto agli Anziani di Santa Zita. Sentir gettare a mare il padre Soave con la sua grammatica e le sue novelle, e Goldsmith con la sua storia greca e romana! Proscritti il Tasso e il Metastasio! Gli ex-seminaristi si guardavano, e il marchese sempre lì ad incalzarli nelle loro credenze e nelle loro abitudini, tutto frizzi ed epigrammi. Nessuno avea scritto mai in latino o in italiano: appena barbare traduzioni dal latino; ciascuno però avea fatto qualche sonetto in vita sua; onde l'abborrimento del marchese per i sonetti. Di storia greca e romana sapevano appena; di storia italiana punto; avevano tradotto, senza intenderli e senza gustarli, Ovidio, Tibullo, Catullo, Propertio, Virgilio, Cicerone, Livio ed anche Tacito; del Tasso e del Metastasio sapevano a mente le ottave e le ariette, esercizio di memoria, non di critica; di scrittori italiani scarsa notizia e nessuno studio, perché non era mai loro entrato in capo che libri scritti in italiano e perciò di comune

tono distante che il biografo di Savonarola e poi di Machiavelli aveva allentato i rapporti ideali con la scuola del Puoti e del De Sanctis, da cui in gioventù proveniva.

³⁷ « Ricambiavamo ».

³⁸ La famosa *Histoire des républiques italiennes du moyen âge* (1807-1808) dello storico ed economista ginevrino J.-Ch.-L. Simonde de Sismondi.

intelligenza si avessero a studiare. Che un italiano dovesse apprendere l'italiano, dovea sembrar loro un paradosso. Immaginatevi la sorpresa. Sentivano che non tutte le parole italiane sono italiane; che ci sono parole pure e impure, proprie e improprie, rozze e gentili, aspre e soavi, nobili e plebee, prosaiche e poetiche, in uso, fuori d'uso, in disuso. E tutto questo si dovea imparare con lo studio degli scrittori classici, che erano gli scrittori del secol d'oro e del dotto cinquecento con appena qualcuno del seicento, secondo i decreti dell'accademia della Crusca. La parola era per il marchese qualche cosa di luccicante come l'oro: solea dire: parole di buona o falsa lega, parole di finissima lega, oro purissimo, oro di coppella. Così ciascuno si avvezò a scrivere col dizionario avanti e col suo quaderno di frasi, cacciando via le parole sospette di falsa lega, soprattutto quelle che avevano qualche somiglianza con parole francesi, per tema di cascare in qualche francesismo. Il marchese avea giurato, come Annibale³⁹, odio implacabile a' francesismi o gallicismi, ricordo, diceva, di servitù straniera, e « Bisogna ad ogni patto purgar la lingua di queste brutture », aggiungeva. Il francesismo non era solo nelle parole, ma ne' giri, nelle movenze, ne' trapassi, nell'uso delle particelle, nella formazione del periodo; e dove non si ficcava il francesismo? Questo era il principale nemico, né è a dire quante minute avvertenze ci faceva il marchese per addestrarci a scoprirlo e a guardarcene. Ci raccomandava lo studio del Cinonio⁴⁰ per impararvi i significati delle particelle, l'arte di legare insieme le idee e passar d'una in altra: e gli pareva quello studio il più sicuro antidoto contro i francesismi. Secondo il marchese il francese concepisce e pensa in un modo altro che l'italiano; indi la differenza dello scrivere tra' due popoli. Quello che in francese suona sì bene, recato in italiano l'è una sconciatura, e n'esce uno scrivere tagliuzzato, a singhiozzi, senz'arte di passaggi e di chiaroscuri. Conchiudeva doversi scrivere con le parole del trecento e con lo stile del cinquecento. Non è che egli accettasse tutte le parole dell'aureo secolo, e che dicesse o scrivesse « carogna » per cadavere, e « sirocchia » per sorella, come spargevano gli avversari. Ammetteva supremo giudice l'uso toscano, specialmente de' contadini, di favella più schietta, e non lodava lo scrivere troppo artificiato del Boccaccio e del Guicciardini. Nella lotta che sorse comprendo che gli avversarii usassero l'arma della caricatura ed esagerassero le sue dottrine. Ma quelle teorie con quelle spiegazioni e limitazioni ci parevano irreprensibili: e a ogni modo erano per noi un mondo nuovo così attraente che già alla porta della professione ripigliavamo gli studi letterarii. Fin nella pronuncia ci perseguitava il marchese; e lo sanno sopra tutti i calabresi, ai quali non dava tregua. L'*e* e l'*o* larghi o stretti era il ponte dell'asino⁴¹; e ti veniva il sudor freddo quando il marchese ripigliava la

39 L'odio annibalico (che Amilcare avrebbe fatto giurare al figlioletto Annibale contro i romani).

40 Nome accademico del gesuita secentista Marcantonio Mambelli, una parte delle cui *Osservazioni sulla lingua italiana* verte esclusivamente sulle « particelle ».

41 Diversamente dall'etimo scolastico (artificio a uso degli imperiti di logica), l'uso corrente dell'espressione indica: un punto dottrinale di difficoltà decisiva (come il teorema di Pitagora).

tua parola e contraffaceva la tua pronunzia. Questa severità recava ottimi frutti presso tutti i giovani giunti di fresco dalle provincie con gli orrori della loro pronunzia, con ortografia conforme, con abitudini di scrivere viziosissime e con sconce e barbare maniere di dire, che il marchese chiamava frasi da notaro. « Dettaglio », « rimpiazzo », « rimarco » e parole simili, che vanno ogni dì più scomparendo negli scrittori anche più negletti, erano le gemme allora dello scrivere comune, e quando qualche giovane capitava ad usarle, « ah! » faceva il marchese, come se avesse ricevuto una pugnolata. E veniva la tempesta, una esplosione di motti, di epigrammi, di epiteti sul capo dell'attonito colpevole. Diceva essere assai meglio capitassero i giovani affatto ignoranti che guasti e male avvezzi. Perdonava non difficilmente le sgrammaticature e gli errori di ortografia, ma per gli errori di lingua e massime pe' francesismi era inesorabile. Ma per piacergli non bastava cansare gli errori: richiedeva l'eleganza. E scrivere elegante era fuggire i vocaboli e i modi usati comunemente, e sostituirvene altri peregrini e fuor della lingua parlata come « andar per la maggiore », « saper grado e grazia », « esser di credere », « tener per fermo » e molti altri, e di cui una ricca collezione ci offre il nostro Ranalli. Quando i componimenti ne erano sopraccarichi, il marchese diceva sorridendo: « Per ora va bene: veggo che leggete i buoni scrittori ». Con questo indirizzo era inevitabile che sorgesse un modo di scrivere a tutti comune, certi collocamenti di parole, certi legami o passaggi, certi ripieni ⁴² o trasposizioni o idiotismi, simpatie o antipatie venuteci dalle predilezioni o da' furori del marchese, modo di scrivere che degenerava nella maniera o nel convenzionale. Se non che dopo alcuni anni i giovani d'ingegno se ne affrancavano, e il marchese andava « allentando il freno », come diceva, e tollerava certe licenze. Soleva dire che co' giovani si dee esser severi, e fino pedanti; ma che quando si va innanzi negli studi, si può « secondare il natural genio », perché l'eccellente scrittore è superiore alle regole, e sa quello che fa. Ci raccontava anzi che il Voltaire a taluno che gli rimproverava una sgrammaticatura avesse risposto: « Tanto peggio per la grammatica ». Ma conchiudeva: « Queste libertà sono pe' Sommi; per voi è meglio stare alla regola ». Se dunque da quella scuola sono usciti scrittori pedanti, « peccato è *loro* e non natural cosa » ⁴³, e non colpa del marchese Puoti.

Principal dote dello scrivere dovea essere la chiarezza. Quando in certi periodi non si raccapezzava, montava in bestia, frase sua, e rinnegava la pazienza e diceva: « Non si può correggere; meglio cassare e far da capo ». Attribuiva la poca chiarezza al cattivo concepire, all'ignoranza della lingua, alla fretta, e se il giovane non se ne chiamava in colpa, anzi tentava qualche difesa, lo investiva di così bei modi di rimproverare toscani, che colui non vedeva, non sentiva e non capiva più nulla e balbettava. Diceva la chiarezza esser la base dello scrivere, ma sola

42 « Pleonasmi ».

43 Adattamento d'un verso petrarchesco (dove *nostro*, non *loro*), nella canzone *Italia mia*.

esser come l'acqua, senza sapore e senza odore. Voleva l'efficacia: così chiamava tutte le altre qualità che danno vigore e nerbo e colore, danno il sangue allo stile. Quelli un po' aridi e fiacchi li chiamava *de frigidis et maleficiatis* ⁴⁴, e talora diceva: « manca l'utero ». L'efficacia era in certe scorciatoie e rapidi trapassi, e scelta di epiteti o di avverbii e spostamenti di parole che davano all'aspetto non so che di peregrino e lontano dal volgare. I più guasti da' seminarii erano certi « abati », così chiamava il marchese i preti, che avevano imparato tutto il De Colonia ⁴⁵, avevano scritto molti panegirici, e si tenevano maestri e stavano gonfi e pettoruti. Uno di questi tali venne a lui e disse: « Ho fatto tutt' i miei studi e sono già maestro nel seminario. Da voi non chiedo altro se non di apprendere un po' di lingua, sì che io impari a scrivere, per esempio, come Annibal Caro ». Il marchese raccontava spesso quest'aneddoto. E raccomandò l'abate a certi Anziani, i quali al primo lavoro ch'ei lesse gli fecero tale una pettinatura, che l'amico si rannicchiò e non si fece più vivo. Il marchese aborrisceva il rettorico, il declamatorio, il gonfio, il convulso, i concetti e le antitesi: tendeva più verso l'Arcadia che verso il seicento. Conformi a queste opinioni erano i suoi giudizi degli scrittori. I più antipatici a lui erano il Tasso e il Metastasio, forse appunto perché erano i più noti e i più raccomandati nelle scuole. La lingua del Metastasio diceva povera e impropria; giudicava migliore il Tasso per la lingua, ma trovava biasimevole il suo periodare, anzi speridare: giacché diceva che la sua ottava non aveva periodo. Aggiungeva che nel Tasso spunta già quella corruzione dello stile, che fu poi sì grande nel secolo appresso. Il suo favorito era l'Ariosto, ma teneva miglior fabbro di ottave ⁴⁶ il Poliziano, e più puri di lingua il Pulci ed il Berni. De' nostri prosatori metteva in cima Boccaccio e Guicciardini, artefici perfetti di stile, comeché quell'artificio gli paresse soverchio e non imitabile. Chiamava De Vincenzi, uno degli Anziani, il Boccaccino, come colui che boccacceggiava più. Fra' più eleganti metteva Firenzuola, Giambullari e Annibal Caro e il « sommo » Bartoli. Chiamava Machiavelli maestro di eloquenza e di sapienza, ma alquanto negletto e disuguale nello scrivere, e preferiva di lui dov' è il lavoro più artificioso e alla boccacevole, come il racconto della peste ⁴⁷ e certe orazioni messe in bocca a' suoi personaggi storici. Il *Galateo* di monsignor Della Casa, la *Circe* del Gelli, il *Cortigiano* del Castiglione, *Dafni e Cloe* del Caro, la *Congiura de' Baroni* del Porzio, l'*Arcadia* del Sannazzaro erano capolavori: libri nella scuola studiatiissimi e di cui si leggevano e commentavano i più eletti brani. Sarei infinito se volessi dirne oltre, e chi ha curiosità di saperne più, legga le sue opere. Ma se commendava tanto gli eleganti, non però disprezzava i semplici, come il Pandolfini ed il Cellini, anzi li raccomandava molto a' giovani ancora « sori » ⁴⁸

44 Titolo d'un paragrafo di trattato medico.

45 Il trattato di retorica del gesuita settecentista Domenico de Colonia.

46 Ispirato a *Purg.* XXVI 117.

47 La dubbia *Descrizione della peste di Firenze dell'anno 1527*; le « orazioni », specialmente nelle *Istorie fiorentine*.

48 « Inesperti » (per esempio nell'Ariosto).

dell'arte. De' moderni aveva in pregio Gaspare Gozzi e teneva principe degli scrittori Pietro Giordani. Degli altri parlava sempre con un « ma ». Ottimo il Manzoni per lo stile, ma non puro di lingua. Eccellente la lingua del Leopardi, ma detestabili le sue dottrine. Lodava il Parini per il verso sciolto, di cui diceva maestro Annibal Caro nella sua *Eneide*. Magnificava Vincenzo Monti. Del Foscolo non accettava che i *Sepolcri*. Compativa agli scrittori fiacchi, come al Rosini nella *Monaca di Monza*⁴⁹, ma odiava con tutta l'anima i tumidi e arguti⁵⁰, come il Guerrazzi. Del resto i suoi giudizi erano vaghi e mutabili, non avendo de' moderni quella profonda notizia che de' trecentisti e cinquecentisti. Il mondo finiva per lui con l'amato cinquecento e con qualcuno del seicento. Il medesimo era per la scuola, vietato di studiare in troppo recenti scrittori e non ancora battezzati classici. Né il marchese aveva maggior notizia delle letterature forestiere, delle quali teneva chiusa la porta a doppia chiave per sé e per la scuola, a fine di non guastarsi lo stile. Dell'inglese, della spagnuola, della tedesca era quasi affatto digiuno; della francese avea qualche pratica, soprattutto del secol d'oro: metteva a tutti innanzi il Bossuet.

Tale era il marchese ritratto così alla buona e alla naturale, come m'è venuto in memoria. Aveva mente chiara e giusta, ma anche a lui « mancava l'utero ». Aveva però qualche cosa di più possente: aveva cuore. Spese tutta la vita per il bene della gioventù, e in questo pose tutto sé stesso, quanto era in lui d'intelligenza e di passione e di ambizione. Ottenne così maggiori effetti per il progresso degli studi, che non molti altri di più ingegno.

Il difetto capitale di questa scuola non è difficile a intendere, specialmente oggi. Vi si dava troppa importanza alla parola come parola e alla parte meccanica dello scrivere come la formazione del periodo. Né questo studio potea riuscire a bene, segregato dal presente e dal vivo, e fondato sugli scrittori e di parecchi secoli indietro, come si fa di una lingua morta. Perciò criterii dello scrivere falsi e arbitrarii e mutabili, spesso mera antipatia o simpatia. Tra le parole scomunicate era « truppa », né valeva opporre che la si trovava in Davanzati, in Davila e altri buoni scrittori; il marchese s'infuriava e diceva che « truppa » gli risvegliava l'idea di « trippa ». Per esser puri si diveniva improprii, usando locuzioni consacrate ne' classici, tenute in Napoli eleganti e ridicole in Toscana. Lo scrivere non era più una produzione, ma una imitazione secondo certi preconconcetti o archetipi. E mi persuado come a quella ottima forma di scrivere prestabilita giungessero anche i più mediocri, sol che usassero diligenza, e come il marchese, a cui mancava il fiuto dell'ingegno, li tenesse in quel pregio che i suoi più valenti discepoli, come un abate Meledandri, un Pessolani, vivuti⁵¹ senza infamia e senza lode⁵².

49 Romanzo (1829) con cui il ridicolo pedante Giovanni Rosini credette di poter fare concorrenza al Manzoni.

50 « Cerebralmente preziosi ».

51 Arcaismo costante nel De Sanctis.

52 Citazione di *Inf.* III 36.

Il marchese stesso confessava che una certa esagerazione era nella sua scuola, e la scusava, come frutto del grande amor suo a' buoni studi, e diceva: « Chi ama esagera ». Stimava con ragione che una ferrea disciplina fosse necessaria a svezzare la gioventù dalle male abitudini contratte nelle scuole, che si richiedevano rimedii così violenti com'era il male, che chiodo ci vuole per trarre dall'asse il chiodo, e ch'egli faceva come il chirurgo che par crudele ed è pietoso. Il fatto è che la sua scuola operò una compiuta trasformazione nella coltura nazionale. Si cominciò a studiare un po' meglio il latino ed il greco; venne in voga lo studio delle cose italiane anche ne' seminarii, si diffusero nelle più remote provincie gli scrittori classici, sorsero qua e là scuole simili a quella del Puoti, e in poco spazio non ci fu scienziato di qualche valore che non cercasse di scrivere pulitamente. Questi effetti ottenne il marchese in piccol numero d'anni, sì che poté avere il conforto di vedere insegnato a giovanetti, come materia elementare, quello ch'egli insegnava un giorno a giovani già molto innanzi negli anni e negli studi. La missione del marchese era finita, lo scopo ottenuto, e quando io, suo discepolo, uscii a dire in pubblica accademia che il purismo non avea più ragione d'essere, perché aveva già vinto, e che la quistione non era più di lingua, ma di stile, il brav'uomo se ne compiacque ed accettò la teoria per buona. Ma quando fui a tirarne le conseguenze, si ribellò, o piuttosto chiamò me un ribelle. Non di meno gli ebbi sempre tale riverenza e devozione che gli screzii letterarii non furono sufficienti a farmi cader dal suo animo, e presso a morte, veggendomi accanto al suo letto, disse: « Tu sai ch'io ti ho sempre amato ».

La ribellione non era altro che il naturale progresso della coltura e del sapere che sopravvanza il maestro e gli arma contro i discepoli. Grandi e libere scuole sono quelle nel cui seno germoglia la ribellione, cioè a dire il progresso, come grandi e libere società sono quelle in cui niente stagni e tutto si mova naturalmente. Il marchese, non che dispiacersi, doveva applaudirsi di questo fatto, che la ribellione non venne dal di fuori, ma dalla sua scuola, dal suo metodo, da lui stesso che ci aveva educati e posti in noi germi preziosi che dovevano fruttificare. Ma gli uomini sono così fatti. E fu suo dolore quello che era sua gloria.

Il purismo non era una dottrina, né il marchese Puoti aveva niente mutato delle opinioni letterarie allora in voga. Al greco e al latino aveva aggiunto lo studio delle cose italiane; il campo era più largo, ma i criterii erano pur quelli, salvo ch'egli aveva maggior coltura e più larghezza di giudizi. Il governo era lo stesso, ma era un governo più « illuminato ». Diffusa una certa coltura nella gioventù, propagati gli studi della lingua e degli scrittori italiani, dirozzati e raggentiliti gli animi, forzati anche i monsignori a rimodernare i loro seminarii, promosso in Napoli un centro di vita letteraria, che si faceva via nelle Accademie, nelle « Strenne » ⁵³, negli opuscoli, ne' giornali, il compito della scuola era esausto,

⁵³ Miscellanee d'occasione (un'arguta pagina contro le strenne scrisse un'unica volta il De Sanctis, in una strenna del 1881).

e mancata la virtù di rinnovare le fondamenta, si stava come in acqua stagnante e non vi si prendea più interesse: stato d'immobilità che generava la pedanteria. Il marchese, deliziatosi fino allora a dar del pedante a dritta e a manca, si sentì da ultimo salutare anche lui con questo poco piacevole nome e ne sentiva dispetto.

Ma se la materia della scuola era esausta, sopravviveva il metodo, ed abilitava i discepoli a ringiovanirla ed allargarla. Il congegno della scuola era tale che mentre i mediocri si addestravano ad una forma di dettato corretta e chiara, i giovani d'ingegno erano non impediti, anzi sospinti in più larghi spazii. Il marchese non era uomo di teorie, né spiegava dalla cattedra; collaborava con noi. L'esercizio del tradurre e del comporre, la lettura assidua degli scrittori, e soprattutto la libertà della discussione e l'attrito delle opinioni; quel fare del giovine il maestro di sé stesso, lasciava intatte le nostre facoltà più preziose, l'iniziativa, la libertà dell'opinione, la spontaneità della produzione, l'emancipazione da ogni regola e da ogni preconetto, e il vivere fra' vivi e la partecipazione nella misura delle forze ad ogni progresso. Così avvenne che quando in Napoli, sparsa la coltura e ristorate le lettere per opera principalmente del marchese Puoti, si alzarono gli spiriti a più severi studi e a nuove dottrine, non ci fu reazione contro la scuola del Puoti, perché i suoi discepoli si fecero essi medesimi capi del movimento.

Alla coltura letteraria tenea dietro un vero progresso ne' diversi rami dello scibile. Ottavio Colecchi divulgava Kant, e Galluppi la scuola scozzese ⁵⁴. Sopravvennero Fichte, Hegel e poi Gioberti. Gran numero d'idee nuove furono messe in circolazione. Le opere del Romagnosi e del Rossi ⁵⁵ davano impulso agli studi economici. Vennero su uomini egregi: Nicolini, i fratelli Savarese, De Augustinis, Gasparrini, Scacchi, Mancini, Scialoja, Cusani, Gatti, Ajello. La letteratura non poteva sottrarsi a questo rinnovamento scientifico. Continuò lo studio degli scrittori italiani meno per la lingua che per le cose, soprattutto per le investigazioni storiche. Vi si aggiunse lo studio delle letterature straniere, massime della tedesca e dell'inglese, e salirono subito in favore Shakespeare, Goethe, Schiller, Victor Hugo. Lamennais, Thiers, Cousin, Villemain, Guizot, Giambattista Nicolini, Guerrazzi, Berchet, Giusti erano letti con l'avidità e il sapore del frutto proibito. La lettura di Schlegel aveva mutati presso di noi radicalmente i criterii letterarii: sorse una critica più alta, si apersero nuovi orizzonti alla gioventù. Sopravvenne Cousin, e poi Hegel. Qual rivoluzione in pochi anni! Simbolo di essa fu Vico redivivo, interpretato pubblicamente dal professor Amante, letto, ammirato, citato dappertutto.

Qual parte ebbe in questo rinnovamento la mia scuola, non tocca a me il dirlo. Forse sarà chi ne ricordi, come io (e ne sien rese grazie al Ranalli) ho fatto del Puoti.

⁵⁴ Quella del Reid, fondata sulla verità del senso comune.

⁵⁵ S'intenda Pellegrino Rossi.

Il quale, in tanto movimento di idee, stava stizzoso e sfogava l'umore contro Cesare Malpica e parecchi altri, uomini senza studi e senza valore, che chiamavano lui un pedante e predicavano le regole « tarpar le ali all'ingegno », riducendo ogni insegnamento a due parole: « genio » ed « estro ». Bisognava sentirlo il marchese con que' suoi frizzi un po' grossolani contro la scuola romantica così mal rappresentata. La sua vecchiezza venne afflitta da' Rocco, dagli Anselmi, da' Malpica, da' Valentini, che gli abbaiano intorno alle calcagna, con infinito suo fastidio.

Novatore in gioventù, il marchese era divenuto conservatore in vecchiezza; avrebbe voluto che il mondo si fosse fermato là dov'egli era giunto, o che almeno nel suo cammino serbasse un po' più di regola e di logica. Quel progresso a modo di torrente gli garbava poco. Ma poiché era venuto a quel modo, né si poteva mandarlo via, vi si acconciava con un po' di mala grazia. Accettava le nuove dottrine nella storia, nella filosofia e negli altri rami del sapere, ed aveva in molta venerazione Carlo Troya, Pasquale Galluppi, Nicolini e Roberto Savarese ed altri valenti scienziati, e già chiaro in Italia e legato con gli uomini più illustri, seguiva un po' stizzoso, ma pur seguiva, il rapido movimento impresso agli spiriti. Una sola cosa avrebbe desiderato, che le scuole di lettere rimanessero a sua immagine, voleva ne fosse sbandita l'estetica e non vi si parlasse di scrittori forestieri, né contemporanei. Ma erano niente più che desiderii, contraddetti da un certo intimo senso, che gli diceva non esser possibile impedire in letteratura quello che egli accettava negli altri rami del sapere. Sentendo confusamente che l'indirizzo gli fuggiva dalle mani, non fece più contrasto, e si diè a fare quel po' di bene che potea ancora, si diè a pubblicare molti lavori utili all'insegnamento. La guerra letteraria mossagli da uomini tenuti in poco pregio e l'esser caduto in disgrazia della Corte gli crebbero riputazione e popolarità. Amatissimo, rispettatissimo, era rimasto una nobile tradizione del passato, il *papà* della nuova generazione.

Quando si sparse la voce della sua morte, fu in Napoli pubblico lutto. Ebbe accompagnamento non mai visto: il fiore della cittadinanza, turba infinita di popolo, seguivano il cadavere. E quando solenni esequie si celebrarono, fu intorno al suo catafalco che si alzarono i primi « Viva Pio IX! » ⁵⁶, le prime grida del riscatto.

Il purismo era morto prima del marchese. Considerato come un grande impulso allo studio delle cose nostre e ad uno scrivere più corretto, lo scopo era conseguito. Ma il purismo voleva molte altre cose, parte eccessive, parte irragionevoli. Quel mondo chiuso in pochi secoli e in poco spazio e segregato da tutto il resto parve troppo piccolo ad una generazione che si sentiva in Napoli come isolata ed anelava a congiungersi per civiltà con le altre parti d'Italia e

⁵⁶ Il Puoti morì nell'estate del 1847; Pio IX era stato eletto papa l'anno prima, suscitando, con l'amnistia e altre concessioni liberali, illusioni sulla portata del suo riformismo.

con l'Europa. Quell'odio verso il forestierume era troppo debole diga contro l'invasione delle nuove dottrine, le quali quanto più tardi entrarono in Cina, come noi chiamavamo il Regno, tanto operavano più efficacemente. Né ad alcuno poté mai entrare in capo che non pure ogni perfezione letteraria, ma, ogni sapienza civile ed ogni progresso si trovi chiuso nel trecento e nel cinquecento.

Ma se il purismo era morto in Napoli, menava vita rigogliosa in altre parti d'Italia. Vi si parlava alto di una forma di scrivere italiana, di una filosofia italiana, di una sapienza italiana, del Primato d'Italia⁵⁷, che era un continuo gridare sotto diverse apparenze: « Viva l'Italia! ».

Venuto il quarantotto, quelle voci andarono sempre più infiacchendo, svegliatosi nel paese il bisogno di accostarsi un po' più al mondo civile e assimilarsi la coltura europea. Del purismo rimase una confusa ricordanza, come di tempi lontani, e nessuno ne parlò più, nessuno spese il tempo per combattere un morto. Ecco ora levarsi una voce solitaria, dispettosa, che in periodi rotondi e dottamente rigirati scomunica tutto il pensiero moderno, e tutti i contemporanei infetti della peste, forestieri e italiani. Il mondo non gli bada; questo non lo disanima, anzi gl'ingrossa la voce e l'accento. Tutte quelle opinioni che il buon marchese esprimeva con molti temperamenti, e lasciava alla libera nostra discussione, eccole qui, in questo libro del signor Ranalli, esagerate, assolute, dommatiche, infallibili.

Ed io spesso interrompevo la lettura e dicevo: « Non valeva la pena; lo ha detto il marchese Puoti ».

La voce del Ranalli rimane senza eco, nel deserto; il mondo cammina e gli volge le spalle, e se pur taluno guarda indietro, è per battezzarlo l'ultimo de' puristi⁵⁸.

L' UOMO DEL GUICCIARDINI

La pubblicazione delle *Opere inedite* del Guicciardini fu uno di quei fatti che avrebbe dovuto dare grande impulso a' nostri studi storici. Sono di tali scoperte che basterebbero da sé a creare un intero ciclo di critica storica: tanta copia vi si trova di notizie, con quelle riflessioni e impressioni che le rendono vive e irraggiano di nuova luce tutto un secolo.

E si tratta di un secolo intorno al quale si è più scritto e meno compreso;

⁵⁷ Allusione al titolo dell'opera giobertiana (il *Primato civile e morale degli Italiani* uscì nel 1842-1843). Nelle lezioni sulla cosiddetta scuola liberale il De Sanctis definisce come « i pensatori della scuola manzoniana », la quale « studiò il modo di rinnovarla [la società] non solo come umanità ma come Italia », Rosmini, Balbo e Gioberti; ma qui si pensa certo anche al *Rinnovamento della filosofia antica italiana* (1836) del Mamiani.

⁵⁸ Un altro giudizio negativo sulle *Lezioni di storia* fu espresso dal De Sanctis in un quotidiano politico dello stesso 1868 (« scritte in stile plumbeo, e in periodi troppo artificiali »).

di un secolo chiamato del risorgimento¹, e che fu pur quello della nostra decadenza. Il problema storico di quell'epoca non mi pare sia stato ancora posto e discusso e svolto con grande esattezza.

Il problema è questo: l'Italia a quel tempo era salita al più alto grado di potenza, di ricchezza e di gloria, e nelle arti e nelle lettere e nelle scienze toccava già quel segno a cui poche nazioni e privilegiate sogliono giungere, e da cui erano allora lontanissime le altre nazioni, ch'ella chiamava con romana superbia « i barbari ». Eppure, al primo urto di questi barbari, l'Italia, come per improvvisa rovina, crollò, e fu cancellata dal numero delle nazioni.

E i barbari gittarono di nuovo il grido selvaggio: — Guai a' vinti! ² — E non solo li calcarono, ma li dileggiarono, trattandoli come non fossero uomini e riempiendo il mondo di querele e di rimproveri della perfidia e della viltà italiana.

E sin d'allora si restò intesi che i perfidi e i codardi fummo noi, che il torto fu tutto nostro, che fummo ripagati della nostra moneta, che ben ci stette, e che i barbari ci fecero un segnalato favore a metterci un po' di nuovo sangue nelle vene.

A questi giudizi degli storici oltramontani si aggiungono i lamenti de' nostri, i quali attribuiscono l'inaudita catastrofe alle nostre discordie, che ci tolsero ogni virtù di resistenza.

Il buon Sismondi, che parla con tanta simpatia delle cose nostre, trasformando il rimprovero in elogio, assicura che il sentimento nazionale mancò agl'italiani perché erano mossi da un sentimento più alto, si sentivano cosmopoliti e furono benefattori dell'umanità con l'olocausto di sé stessi.

Né la catastrofe giunse improvvisa, anzi ce n'era un inquieto presentimento, e non mancarono le solite profezie. Tutti rammentano con che eloquenza il Savonarola annunciava dal pergamo la venuta de' Barbari, e quale impressione fece allora la profezia di un Francescano, che fra l'altro annunciava il sacco di Roma. Sinistri segni sono mentovati dagli storici. La folgore cade a Firenze sul tempio di Santa Reparata³; in una notte oscura fuochi sanguigni illuminano la villa Careggi⁴. Gli spettri degli antichi re di Aragona annunziano al loro successore la caduta del regno di Napoli. Le statue sudano sangue; i popoli spaventati credono vedere nel cielo eserciti che combattono. Una segreta inquietudine incalzava i cittadini fra le delizie e le voluttà di una vita scioperata.

Ci era dunque la coscienza oscura di una dissoluzione sociale e di una catastrofe prossima. E più che i giudizi degli stranieri e de' posteri è utile investigare le impressioni e i giudizi dei contemporanei.

I frati e i preti, e anche parecchi storici, pongono la fonte del male nella rilassatezza de' sentimenti religiosi e de' costumi.

¹ Qui per Rinascimento, secondo un uso antiquato (per esempio nel titolo del Bettinelli *Del risorgimento d'Italia... dopo il Mille*).

² Il *Vae victis* di Brenno secondo Livio.

³ Antica chiesa (su cui già era sorta Santa Maria del Fiore).

⁴ S' intenda la villa (medicea) di Careggi, alla periferia settentrionale di Firenze.

« Non si crede più a Cristo — dice Benivieni ⁵. — Anzi si crede che tutto procede dal caso, massime le cose umane. Alcuni stimano che sieno regolate da influssi celesti. Si nega la vita futura, si schernisce la religione. Alcuni la reputano un trovato di uomini. Tutti, uomini e donne, tornano agli usi pagani, e si dilettono dello studio de' poeti, degli astrologi e di ogni superstizione ». Ci è in queste poche righe tutto Savonarola.

Altri stimano al contrario che il male è principalmente nella Corte di Roma e nelle pratiche e nelle consuetudini religiose, che hanno sfiato gli animi e resi più disposti « a perdonare le offese che a vendicarle ». E non vedono altra via a rinvigorire e le istituzioni e gli uomini, che seguire gli esempi lasciatici dall'antichità.

Di questo erano tutti persuasi, che il paese era corrotto, salvoché alcuni derivavano la corruzione dall'indebolito sentimento religioso, e gli altri ponevano appunto la sua sede nella religione così com'era interpretata e praticata dalla Corte di Roma. Quelli vedevano il rimedio nel ritirare la società a' suoi principii, con una riforma religiosa e morale che valesse a restaurare le credenze religiose ed emendare i costumi: la quale riforma, incalzati i preti da frate Savonarola ⁶ e più tardi da frate Lutero, attuarono a modo loro nel Concilio di Trento. Gli altri al contrario vedevano il rimedio nell'emancipazione della coscienza da ogni autorità religiosa, ciò che traeva seco l'abolizione del Papato, che essi giudicavano il principale nemico della libertà e dell'unità nazionale ⁷.

Erano due scuole che con diversi nomi si continuano anche oggi, e che oltrepassavano ne' loro fini e ne' loro mezzi l'Italia, ed abbracciavano l'Europa cattolica. Si può dire che la loro storia è tutta la storia moderna, non finita ancora.

Nella quale storia l'Italia rappresentava una parte molto secondaria. Certo i primi concetti e i primi tentativi vennero da lei, ma rimasero concetti e tentativi isolati e scarsi di effetto, e quando l'incendio si dilagò e le contrarie opinioni accesero in tutta Europa ostinatissime contese e divisioni e guerre di popoli, tra noi non mancarono cittadini di molta virtù che con la penna o con le forti opere o co' martirii mantennero la loro fede, ma fu moto di pochi e divisi, che s'impresse appena alla superficie; sotto alla quale rimasero in calma sonnolenta e stupida le popolazioni. Anche oggi sono di quelli che credono il Cattolicesimo e il Papato salute o perdizione d'Italia, ma sono opinioni oziose, che non lasciano traccia durabile sulle moltitudini; il Concilio ecumenico ⁸, che pure in altre parti di Europa solleva così vivi odii e speranze, presso di noi non suscita né energiche opposizioni né gagliardi consensi.

La corruttela de' costumi era l'apparenza più grossolana del male che trava-

⁵ Girolamo Benivieni, umanista convertito in savonaroliano.

⁶ Si noti lo scorretto uso di *frate* col cognome anziché col nome.

⁷ Allusione al Machiavelli, che in fondo per il De Sanctis resta, non del tutto equamente, l'unità di misura usata contro il Guicciardini.

⁸ Il Vaticano (Primo) indetto per la fine dell'anno (1869) in cui il De Sanctis scriveva.

gliava l'Italia e rendeva inevitabile la catastrofe. Quell'apparenza fu presa per il male esso medesimo, e gli uni ne davano colpa al paganesimo e agli studi classici, gli altri alla Corte di Roma, pietra di scandalo, e non pensavano che quella corruzione del Papato e quel paganeggiare delle classi intelligenti e degli stessi Papi erano anche parte del problema: fenomeni ed effetti che non spiegavano nulla, e volevano essere spiegati loro.

Ma gli uomini politici vedevano la quistione sotto un aspetto più determinato. Poca speranza avevano né tardi frutti che potessero venire da una riforma religiosa e morale; e non credevano a Papa né a Cristo, e schernivano i profeti « disarmati »⁹. A loro era chiaro che l'Italia divisa e debole d'armi mal poteva resistere a' barbari: qui era il pericolo, e qui ci voleva il rimedio. Molto li preoccupavano le discordie intestine fra' cittadini, fra le città, fra gli Stati, e cercavano un sistema di « equilibrio », che desse soddisfazione a tutte le classi, mantenendo ordine e concordia al di dentro, e legasse i grandi Stati italiani con reciproca malleveria contro gli assalti che venissero dal di fuori. Fa stupire quanti sottili trovati pullulassero in quei cervelli acuti per ordinare in modo lo Stato che si ottenesse il desiderato equilibrio, quando già lo straniero era a casa e lasciava per sua misericordia disputare se i partiti si avessero a vincere per le più fave o alla metà delle fave¹⁰. Né erano meno sottili i giudizi sulle condizioni e sulle forze degli Stati, sulle inclinazioni, le passioni e gl'interessi de' principi, e sulle varie combinazioni delle alleanze, con una finezza di osservazione e di analisi che desidero in molti documenti della diplomazia moderna. Strazia veder tanta sapienza con tanta impotenza. Vedevano le nazioni vicine salite a grande potenza per i buoni ordini e le buone armi, e soprattutto per avere raccolte tutte le membra dello Stato sotto un solo indirizzo. E tentarono qualcosa di simile in Italia. Indi la serenissima lega di Lorenzo¹¹, e le leghe e controleghe di Giulio¹², e fallito il tentativo di stringere in una forza sola gli Stati italiani, e avendo già lo straniero dentro, per cacciar via uno, chiamare gli altri. Indi le proposte di milizie nazionali, per uscir di mano a' condottieri, e certi ordini di governo misto che tenessero in qualche equilibrio gli ottimati e il popolo. Ciò che presso le altre nazioni era il naturale portato della storia, in Italia erano combinazioni artificiali d'ingegni sottili. E nulla riuscì. Leghe italiane poco stabili, perché leghe di principi, e sulla base mobile degl'interessi. Leghe con forestieri fecero dell'Italia il campo chiuso di tutte le cupidigie e di tutte le insolenze, ed ebbero quella fine che dice il Guicciardini, al quale pare ragionevole « che in qualcuno sia per rimanere potenza grande, il quale cercherà di battere i minori e forse ridurre Italia sotto una Monarchia ». A milizie nazionali si pensò troppo tardi, quando i condottieri

9 Tale il Savonarola secondo il *Principe*.

10 Allusione a un discorso giovanile del Guicciardini: *Ragioni per mantenere la legge che stabiliva doversi vincere i partiti nel Consiglio Grande per le più fave* (deliberazioni a maggioranza dei suffragi espressi)

11 Il Magnifico.

12 Papa Giulio II.

erano già i padroni, e il paese era corso da fanti svizzeri e spagnuoli e da lanzichenecchi e stradioti¹³ e gente d'arme. Né i buoni ordini poterono ottenere tanta concordia de' cittadini, che le fazioni smettessero di chiamar gli stranieri, sì che, miserabile spettacolo, tutti li odiavano, e tutti li chiamavano. Perciò nessuna propria e nazionale resistenza fu possibile, e l'Italia, come si disse¹⁴, fu conquistata col gesso.

Il problema dunque ti ritorna innanzi lo stesso. Mai non si vide tanta sapienza e così alta intelligenza quanta trovi allora nei grandi uomini che avevano in mano le sorti del paese, politici, filosofi, letterati, artisti, le cui opere riempiono anche oggi il mondo di ammirazione. « L'Italia, — scrive il Guicciardini nel principio della sua storia — ridotta tutta in somma pace e tranquillità, coltivata non meno ne' luoghi più montuosi e più sterili, che nelle pianure e regioni sue più fertili, né sottoposta ad altro imperio che de' suoi medesimi, non solo era abbondantissima d'abitatori, di mercatanzie e di ricchezze, ma illustrata sommamente dalla magnificenza di molti principi, dallo splendore di molte nobilissime e bellissime città, dalla sedia e maestà della religione, fioriva di uomini prestantissimi nell'amministrazione delle cose pubbliche, e d'ingegni molto nobili in tutte le dottrine e in qualunque arte preclara e industriosa, né priva, secondo l'uso di quell'età, di gloria militare; e ornatissima di tante doti, meritamente appresso a tutte le nazioni nome e fama chiarissima riteneva ». Le parole di Guicciardini si riferiscono proprio al momento della crisi, quando Lorenzo de' Medici, Ferdinando d'Aragona e Innocenzo VIII scomparivano dall'orizzonte ed entravano in scena i Borgia, Alfonso d'Aragona e Ludovico il Moro, e Carlo VIII calava dalle Alpi, iniziando un moto che dovea finire con la soggezione d'Italia a signoria straniera. E dapprima non mancarono le illusioni. A Venezia si diceva che Carlo veniva a « vedere » l'Italia. I nostri scaltrissimi uomini di Stato confidavano di potere con l'ingegno e con l'astuzia vincere quella forza barbara, e, alla peggio, opporre stranieri a stranieri, e rintuzzare gli uni con gli altri. Tutti vedevano il pericolo, tutti proponevano i rimedii, e non si venne a capo di nulla. Non mancarono le idee, mancò la volontà e la forza di attuarle. Arguti i discorsi, stupendi gli scritti, fiacche le opere: tutto si ridusse in tentativi infelici e isolati, senza eco, senza espansione. Atti eroici non infrequenti, ma di singoli individui e di singole città: nulla che rivelasse vita collettiva e nazionale. E così non ci fu riforma, e non lega italica e non milizie nazionali, e non buoni ordini, e non buone armi, e tutto restò nelle parole e negli scritti. Discutendo, scrivendo, l'Italia finì facile preda dello straniero.

Questa singolare impotenza italica in mezzo a tutte le apparenze della grandezza e della potenza certifica un male più profondo che non pareva¹⁵ a' contemporanei, e non è parso poi. Biasimiamo pure il tradimento di Ludovico, o

13 Cavalleggeri veneziani, di varie stirpi balcaniche (infatti dal greco *stratiōtēs* « soldato »)

14 Nel *Principe*, per Carlo VIII.

15 Si noti l'indicativo per il congiuntivo.

la perfidia de' Borgia, o la spensieratezza di Leone X; il biasimo non spiega nulla; il male era sì grave, che bontà o perversità d'individui ci potea poco. Diciamo pure che il senso morale era oscurato; che i costumi erano corrottissimi, soprattutto del Clero; che le armi erano mercenarie; che gli odii tra classe e classe, tra città e città erano irreconciliabili; che i principi e i partiti chiamavano essi lo straniero. Con questa lugubre descrizione dei fenomeni di una malattia che il Machiavelli chiamava la corruttela italiana, il problema non si scioglie, ma si allarga, rimanendo sempre a sapersi per quali cause l'Italia, sotto le forme della più rigogliosa sanità, era pure in tale dissoluzione e corruttela, che al primo cozzo coi barbari perdé tutto, anche l'onore, e per più secoli scomparve dalla storia con sì profonda caduta, che anche oggi è dubbio se la sia risorta davvero.

L'analisi di questa corruttela italiana, de' suoi elementi, della sua universalità, della sua intensità, delle sue cagioni, del suo sviluppo, de' suoi effetti, il carattere e la fisionomia che diede alla nazione, e i suoi vestigi visibili anche oggi e che ci vietano l'andare innanzi, è materia non ancora bene considerata e degnissima di studio. Attendiamo il Machiavelli o il Montesquieu ¹⁶ che ne scriva acconciamente, netto delle passioni contemporanee. Né a questo basta sagacia e diligenza di storico; si richiede occhio metafisico, che sappia cogliere tra la varietà degli accidenti i tratti essenziali.

Chi guarda con quest'occhio in quei tempi, vedrà subito la differenza capitale tra l'Italia e le nazioni che dovevano sceglierla a campo delle loro lotte, la Francia, la Germania, la Spagna, la Svizzera. Queste, dopo lunga elaborazione, giungevano pure allora ad uno stabile assetto politico, uscendo dalle lotte interne unificate, ordinate e più forti, dove l'Italia si era già costituita parecchi secoli indietro, ed avea avuta tutta una civiltà, frutto di quella precoce costituzione. Fin d'allora che i Comuni si vendicarono a libertà, trovò essa il suo assetto, che in tanta diversità di casi si mantenne inalterato ne' suoi lineamenti sostanziali, e produsse quei miracoli di prosperità, di grandezza e di coltura che furono senza riscontro in tutte le altre parti di Europa. Nel Regno ¹⁷, dov'era prevalsa la forma monarchico-feudale, il movimento fu superficiale e solo in alto, mentre le basse classi rimanevano in una condizione stagnante di ignoranza e di bestialità: pure la coltura italiana non era senza eco e senza corrispondenza in quelle parti. Ma nel rimanente d'Italia la libertà avea messo in moto tutte le forze, tutti gl'interessi, tutte le passioni, e in parecchi Comuni avea fatta sentir la sua azione ne' più bassi strati della società. Questo cumulo e concentrazione di forze messe in moto da stimoli così gagliardi accelerava e insieme consumava la vita italiana, logorandovisi tutte le classi, sì che in breve giro di tempo si compié la sua storia, maravigliosa per l'instancabile attività, per lo straordinario concitamento delle passioni politiche, per l'ardore e la ferocia delle lotte, per la larga partecipazione di tutte

16 Allusione alle *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains* (1734) de Montesquieu come a prototipo d'un'auspicabile analisi sull'Italia.

17 Di Napoli (per antonomasia, come il solo tradizionale in Italia: già in Dante).

le classi alla vita pubblica, per l'infinita produzione nelle industrie, ne' commerci, nell'agricoltura, negli studii, nelle opere di erudizione e d'ingegno. Fu la vita di Achille, gloriosa, ma breve. Il medio evo fu per le altre nazioni lunga e faticosa elaborazione; per l'Italia fu civiltà, tutta quella civiltà che esso potea portare. Al tempo di cui parla il Guicciardini, questa civiltà toccava già quell'ultima perfezione che si manifesta nel lusso e nell'eleganza, con quella idolatria delle belle forme, con quel senso e gusto dell'arte, con quella grandiosità e sontuosità delle feste, con quella voluttà de' godimenti, con quella delicatezza e leggiadria nello scrivere e nel conversare, ne' modi e nei costumi, che sono segni non dubbii di prosperità, di agiatezza e di coltura. Quella ricca e allegra e fiorita produzione in tanta varietà di forme della vita materiale, intellettuale e artistica era non il principio, ma il risultato, la splendida conclusione, quasi la corona di una grande civiltà, che nel suo rapido corso consumava rapidamente sé stessa: era il frutto di un capitale accumulato da un'attività anteriore, il cui stimolo era mancato. Questa bella vita, in così ricca apparenza di sanità e di forza, aveva già secche le sue radici, venute meno nella coscienza tutte le idee religiose, morali e politiche, che l'avevano condotta a quella prosperità, l'impero, il papato, la libertà comunale, la grandezza feudale; sicché, mentre mandava così vivi splendori, la società politicamente e moralmente era sciolta. Così fu a' tempi di Pericle, e nel secolo di Augusto e in quello di Luigi XIV. Mancati all'Italia tutti gli stimoli spirituali di cui era pur conseguenza quel suo ultimo fiore di civiltà, in breve appassì anche questo, rimasti sole forze motrici degli uomini gli interessi materiali. Mancarono al Papato, al Comune, al Principe tutti gli alti fini, per i quali si appassionano e vengono grandi i popoli: la tempra nazionale s'infacchi e si abbassò il carattere. E così mancarono insieme tutte le virtù della forza, l'iniziativa, la generosità, il sacrificio, il patriottismo, la tenacità, la disciplina, e vennero su le qualità proprie della fiacchezza morale accompagnata con la maggior coltura e svegliatezza dello spirito, la dissimulazione, la malizia, la doppiezza, quello stare in sull'ambiguo e tenersi nel mezzo e lasciarsi dietro l'uscita, la prudenza e la pazienza. Le teorie, i principii, le istituzioni erano pur sempre quelle, accettate nella parte esteriore, meccanica e letterale, magnificate nei discorsi pubblici, divenute un linguaggio di convenzione in casa ed in piazza, e negate e contraddette nella pratica; ipocrisia abituale anche ne' più noti per la libertà del pensiero. Mancava la forza e di accettare con sincerità e di negare con audacia; divenuta la vita una bassa commedia, tutti consapevoli. Come contrapposto o protesta di una società non rassegnata ancora a morire, appunto in questi tempi d'infacchimento abbondarono i grandi individui, patrioti fortissimi, pensatori arditi, riformatori saldi sino al martirio, città eroiche, fatti ammirati e non imitati, rimasti solitarii e di poca o nessuna efficacia nella moltitudine. Né bastò la presenza dello straniero nel paese, e le offese alle sostanze, alla vita, all'onore, che pur rendono arditi i più vili, a destare in quei popoli una favilla di risentimento e di vergogna; anzi li svigorì affatto quello spettacolo inusitato di selvaggia energia. Come si fa

ne' grandi mali e nelle improvvisi catastrofi, tutti si abbandonarono dell'animo, ogni vincolo si sciolse, ciascuno provvide a sé stesso, non pensando a' vicini, anzi pensando a trarre frutto dalla rovina di quelli, insino a che furono rovinati tutti. E non mancava la chiaroveggenza e non la opportunità de' rimedii, e mai l'ingegno italiano non si mostrò così fecondo in ogni maniera d'industrie e di sottili accorgimenti e di espedienti e di progetti ingegnosi: non mancava l'ingegno, mancava la tempra. L'Italia era simile a quell'uomo che nella maturità dell'ingegno si sente già vecchio per avere abusate le forze. E non è l'ingegno, ma è il carattere o la tempra che salva le nazioni. E la tempra si fiacca quando la coscienza è vuota, e non muove l'uomo più altro che l'interesse proprio.

Queste cose pensando o mulinando da gran tempo, mi vennero alle mani le opere inedite del Guicciardini, e trovai nella *Storia fiorentina* e nelle *Proposte*, e ne' *Carteggi*, e ne' *Discorsi*, e ne' *Ricordi*¹⁸ tale un tesoro di notizie ed osservazioni, che mi maraviglio non sia l'edizione già tutta spacciata, per il gran numero de' nostri professori e cultori della storia¹⁹. E mi fecero molta impressione soprattutto i *Ricordi*, da compararsi a quanto di meglio è stato fatto in questo genere. Ciò che la naturale prudenza e la lunga pratica delle cose del mondo e la dottrina e la solitaria meditazione e il salutare raccoglimento ne' tristi e buoni accidenti della vita potea suggerire ad un sagacissimo osservatore, tutto trovi qui condensato e scolpito con rara energia di pensiero e di parola. E mai non ho capito così bene perché l'Italia fosse allora sì grande e sì debole, che in questa lettura, dove lo storico con perfetto abbandono dipinge sé stesso e sotto forma di consigli ti scopre i suoi pensieri e sentimenti più intimi, o, per dirla con parola moderna, il suo ideale politico e civile dell'uomo.

L'uomo del Guicciardini, quale crede dovrebbe essere l'uomo savio, com'egli lo chiama, è un tipo possibile solo in una civiltà molto avanzata, e segna quel momento che lo spirito già adulto e progredito caccia via l'immaginazione e l'affetto e la fede, ed acquista assoluta e facile padronanza di sé.

In questo regno dello spirito il nostro uomo savio spiega tutte le sue forze. Molto ha imparato ne' libri, maraviglioso di erudizione e di dottrina; ma non gli basta. Sa « quanto è diversa la pratica dalla teorica; quanti sono che intendono le cose bene, che o non si ricordano o non sanno metterle in atto »²⁰, e come

18 Tutti scritti (tranne parte dei *Ricordi politici e civili*) fino allora rimasti inediti.

19 « Anzi mi si dice che gli editori non ne abbiano ancora cavate le spese, e che perciò sieno assai poco disposti a far nuova spesa pubblicando la *Storia d'Italia*, conforme ad un autografo del Guicciardini che si trova presso di loro. E chi pensi quanto scorretta e in varie parti alterata o interpolata è l'edizione presente, e che scempio ne abbia fatto il professore Giovanni Rosini, per volerla ridurre, come dice lui, a miglior lezione, vedrà di che vantaggio saria aver l'opera tutta di mano del Guicciardini, non purgata dalla censura medicea, e non imbarbarita dal professor Rosini. Ma lo stampare, se in altri paesi più fortunati e più civili arricchisce, fra noi è impresa così rischiosa da pensarci su due volte, anche quando gli editori fossero i nobili eredi dello storico, i conti Piero e Luigi Guicciardini, e l'edizione fosse commessa alla diligenza e alla dottrina di quell'egregio uomo che è il Canestrini » (*N.d.A.*). L'edizione della *Storia* desiderata dal De Sanctis vide la luce solo nel 1919, ricacciando nell'ombra la spregevole procurata dal Rosini; altri importanti inediti sono seguiti in questo secolo.

20 « Le parole in corsivo [qui fra virgolette] sono testuali » (*N.d.A.*).

non dee confidare alcuno « tanto nella prudenza naturale, che si persuada quella più bastare senza l'accidentale della esperienza ». Perciò la naturale prudenza e la dottrina accompagna con l'esperienza, ovvero « osservazione delle cose ». E non gli basta ancora. Sa pure che « la dottrina accompagnata co' cervelli deboli o non gli migliora o gli guasta »; e però anche il naturale dee essere buono, tale cioè che non sia offuscato lo spirito dalle apparenze, dalle impressioni, dalle vane immaginazioni e dalle passioni. E quando hanno queste buone parti, la prudenza naturale, e l'esperienza, e la dottrina, e il cervello non debole, gli uomini sono « perfetti e quasi divini ». Nel nostro savio e nel nostro uomo perfetto si riscontra dunque l'« accidentale col naturale buono », la dottrina e la esperienza col cervello « positivo » e prudente. Ma egli ha una qualità ancora più preziosa, senza la quale tutte le altre sono di poco frutto, ed è la « discrezione » o il discernere. Su' libri trova le regole; ma « è grande errore parlare delle cose del mondo indistintamente e assolutamente, e per dire così per regola; perché quasi tutte hanno distinzione ed eccezione, e queste distinzioni ed eccezioni non si trovano scritte in su' libri, ma bisogna lo insegni la discrezione ». Senza la discrezione adunque non giova la dottrina e non l'esperienza. La dottrina ti dà le regole, l'esperienza ti dà gli esempi; ma « è fallacissimo il giudicare per gli esempi: con ciò sia che ogni minima varietà nel caso può essere... causa di grandissima variazione nell'effetto; e il discernere queste varietà, quando sono piccole, vuole buono e perspicace occhio ». E perciò « quanto s'ingannano coloro che a ogni parola allegano i Romani! Bisognerebbe avere una città condizionata come era la loro, e poi governarsi secondo quello esempio; il quale a chi ha le qualità disproporzionate è tanto disproporzionato quanto sarebbe volere che uno asino facesse il corso di uno cavallo ». Ma il nostro uomo non capita a ²¹ prendere un asino per cavallo; perché ha da natura « buono e perspicace occhio », e legge spesso in un libro suo, che il Guicciardini chiama « il libro della discrezione ».

Questo è l'uomo perfetto del Guicciardini, tutto spirito e armato di così forti armi, naturali e accidentali. Né è colpa sua che abbia coscienza della sua superiorità, e dispreggi i « vulgari », e, come italiano, stimi barbari tutti gli altri popoli, e, quantunque fortissimi e valorosissimi, confidi di poterli vincere e farli suoi strumenti con la forza dell'ingegno e della coltura. Chi studii con qualche attenzione in questo tipo intellettuale, così com'è uscito dalla mente del Guicciardini, e che risponde generalmente allo stato reale dello spirito italiano a quel tempo, vedrà perché i nostri uomini di Stato giocavano quasi con gli stranieri, a cui si sentivano tanto soprastare per intelligenza e per coltura, e, non che averne paura, confidavano di poterli usare a' loro fini e a' loro interessi particolari. — Voi v' intendete di armi, ma non v' intendete di Stato — dicea con orgoglio Niccolò Machiavelli a un potente straniero ²².

21 « Non gli accade di ».

22 Georges d'Amboise, cardinale arcivescovo di Rouen (Roano), com'è detto nel *Principe*.

Il nostro uomo, dotato di tante forze intellettive, e così disciplinate, con quel suo occhio buono e perspicace vede il mondo altro da quello che i volgari sogliono. Non crede agli astrologi e ai teologi e ai filosofi e a tutti gli altri che scrivono le cose sopra natura o che non si veggono, e « dicono mille pazzie: perché in effetto gli uomini sono al buio delle cose, e questa indagine ha servito e serve più a esercitare gl'ingegni che a trovare la verità ». Parla con ironia di Santa Maria « Impruneta »²³, che « fa piovra e bel tempo », e delle devozioni e de' miracoli, e de' digiuni e orazioni e simili opere pie, « ordinate dalla Chiesa o ricordate da' frati », e dell'aiuto che Dio dà a' buoni, e del buon successo delle cause giuste. Stima che « la troppa religione guasta il mondo, perché effemina gli animi, ... avviluppa gli uomini in mille errori e divertisceli da molte imprese generose e virili ». Crede che, « dalle repubbliche in fuori, nella loro patria, e non più oltre, tutti gli Stati, chi bene considera la loro origine, sono violenti », né v'è potestà che sia legittima: « né anche quella dell'imperatore, che è fondata in sull'autorità de' Romani, che fu maggiore usurpazione che nessun'altra »; e non quella de' « preti, la violenza de' quali è doppia, perché a tenerci sotto usano le armi temporali e le spirituali ».

Innanzi a quest'occhio perspicace tutto l'antico edificio crolla, e del medio evo non rimane nulla. Il regno celeste rovina e si trae appresso nella caduta Papa e Imperatore. Lo spirito, adulto e per virtù propria emancipato, si ribella contro il passato dal quale è uscito e che lo ha cresciuto ed educato, caccia via da sé tutte le credenze e i principii, fattori di quella civiltà della quale egli è la corona e l'orgoglio, e si chiude nella terra, o nella vita reale, nel mondo naturale, così com'è e non come è immaginato, e pone la sua gloria nell'interpretarlo, nel comprenderlo e nel valersene a' suoi fini.

Se il nostro savio ammette « con le persone spirituali » che la fede conduce a cose grandi, gli è non per alcuna assistenza soprannaturale o provvidenziale, ma perché « la fede fa ostinazione », e chi dura, la vince. Quanto a lui, non gli è bisogno la fede, perché a vincere bastano le sue armi proprie, la naturale prudenza, e la dottrina e l'esperienza e quel suo terribile occhio buono²⁴ e perspicace. E non ci è latebra del cuore umano che sia nascosta a quell'occhio, e non apparenza o nebbia così fitta che gli chiuda la via, e non vanità d'immaginazione o impeto di passione. Quelli che si lasciano signoreggiare da vane immaginazioni, sono « cervelli deboli ». Quelli che si gittano nelle imprese senza considerare le difficoltà, sono « uomini bestiali ». E « chi governa a caso, si ritruova alla fine a caso ». E sono « matti » quelli che operano secondo passione, ancorché nobile e generosa. E sono « sciocchi » quelli che seguono il « comune ragionare degli uomini » e le « vane opinioni del popolo ». « Chi disse uno popolo, disse veramente uno pazzo: perché è un mostro pieno di confusione e

²³ Venerata all'Impruneta, a sud di Firenze, sede d'una famosa fiera illustrata fra l'altro dal Callot.

²⁴ « Eccellente ».

di errori; e le sue vane opinioni sono tanto lontane dalla verità, quanto è, secondo Tolomeo, la Spagna dalla India ». Né è bene stare al giudizio di quelli che scrivono, e in ogni cosa « volere vedere ognuno che scrive; e così quello tempo che s'arebbe a mettere in speculare, si consuma in leggere libri con stracchezza d'animo e di corpo, in modo che l' ha quasi più similitudine a una fatica di facchini, che di dotti ».

Il nostro uomo savio e perfetto non ha fede che nel suo giudizio proprio, nel suo « speculare », e nella evidenza del fatto, che scopre ogni fallacia di apparenza; « quanti dicono bene che non sanno fare; quanti in sulle panche e in sulle piazze paiono uomini eccellenti, che adoperati riescono ombre! ». Egli crede che i fatti umani sieno determinati dalle inclinazioni e passioni e opinioni degli uomini, e che ci sia perciò un'arte della vita pubblica e privata, fondata sullo studio e la cognizione del cuore umano, scienza affatto sperimentale. E qual maestro in quest'arte! Nessuno è più addentro di lui ne' motivi più occulti e con più cura dissimulati delle nostre azioni; né più sicuro in determinare gli effetti più lontani, o quella lenta successione di cause poco sensibili e poco osservate, le quali spiegano quei « moti delle cose », che al volgo paiono rovine subitanee. Fra tanta varietà di accidenti e di opinioni e di passioni nessuna cosa lo sorprende, e lo sgomenta o lo turba, perché considera ogni cosa « etiam minima », e di tutto sa trovare il bandolo, e nei più diversi casi della vita prevede e provvede, da' più alti negozi dello stato alle più umili faccende della famiglia. Il suo sguardo ne' casi più improvvisi freddo e tranquillo è quello di un Iddio, alto e sereno sulle tempeste, ma di un Iddio leggermente ironico, inclinato a pigliarsi spasso degli uomini e voltarli a modo suo.

Questo tipo del Guicciardini è la pianta uomo ²⁵, come s'era più o meno sviluppata in Italia; è la fisionomia rimasa ²⁶ storica e tradizionale dell'uomo italiano com'era in quel tempo; è quella superiorità e padronanza dello spirito, alla quale i popoli non giungono se non dopo molti secoli d'iniziazione e di civiltà, e dove l'Italia giunse con tanta celerità di cammino, che vi lasciò per via gran parte delle sue forze. Onde avvenne, che in così visibile progresso dello spirito, in così varia e ricca coltura, in tanta prosperità, fra tanti capolavori, quando coglieva il più bel fiore di una vita breve e affaticata, e aveva in vista nuovi orizzonti, si trovò esausta, e i giorni più allegri e più belli della sua esistenza furono i giorni della sua morte.

L'Italia era molto simile a quest'uomo del Guicciardini, che ha fatto piano di ²⁷ tutto il passato, e rimasto solo col suo spirito, si gitta nella vita pieno di confidenza nel suo ingegno, nella sua dottrina, nella sua esperienza, nel suo occhio perspicace, e tratta l'uomo come la natura, quasi suo servo, e suo istrumento e

²⁵ Espressione usata dall'Alfieri nella sua *Vita*.

²⁶ Forma più normale del participio nel *De Sanctis* (arcaica)

²⁷ « Spianato, annullato » (parola guicciardiniana, si veda sotto *fanno un piano della coscienza* ecc.).

nato a utile suo, e guarda con uno sguardo fra l'ironico e il compassionevole; e in verità il più degno di compassione è lui.

Perché infine qual è l'uso che di tante forze intellettive farà quest'uomo? qual è per lui il problema della vita? Vivere è voltare tutte le cose divine e umane, spirituali e temporali, animate ed inanimate, a beneficio proprio. Ecco l'ultimo motto di questa scienza e arte della vita.

Seguiamo la storia di quest'uomo secondo il tipo del Guicciardini, disegnata con tanta maestria in questi implacabili *Ricordi*.

Egli ha sciolto tutti i vincoli col passato, è uscito dalla barbarie del medio evo, ed è già l'uomo nuovo o l'uomo moderno, che si beffa del soprannaturale, e di tutti gli « occulti » e le « vane cogitazioni » dell'astrologia e della magia, de' teologi e de' filosofi, e non ha fede che nella scienza, e vi pone a fondamento l'esperienza e il giudizio proprio, lo « speculare »: tipo intellettuale italiano, divenuto dopo grandi lotte il tipo, la fisionomia di tutta l'Europa civile. Questa potenza ed energia intellettuale produsse lavori che fruttificarono in altre terre, aiutarono al progresso umano, e rimasero sterili dove nacquero. Galileo, Colombo, Vico e molti altri potenti intelletti, che tanta parte ebbero nella civiltà europea, non ebbero quasi virtù o efficacia nella civiltà del loro paese, dove non era più materia atta a ricevere e generare. Il Guicciardini dice che le città non sono mortali, come gl'individui, perché la « materia si rinnova », e se periscono, è per gli errori di quelli che governano. Superbia di statista: perché non ci è scienza di statista, la quale possa fare che viva una città, a cui tutte le forze spirituali sono mancate, e dove la materia che si rinnova, è fiacca e corrotta e senza succo generativo. Né alla vita basta la sparsa cultura e l'intelligenza sviluppata: perché « sapere non è potere », come vedremo, continuando la storia del nostro uomo.

Il quale, così potente d'intelletto e di dottrina e di esperienza e di discrezione, è altresì un patriota ed un liberale, con tali opinioni che lo certificano lontanissimo già dal medio evo e personaggio affatto moderno. Imperatore e Papa, guelfi e ghibellini, dritto feudale e dritto di conquista, lotte di ottimati e di popolani, tutto questo è già roba vieta, è cancellato dalla sua coscienza. Italiano, cittadino di Firenze e laico, le sue opinioni si riassumono in queste memorabili parole: « Tre cose desidero vedere innanzi alla mia morte, ma dubito, ancora che io vivessi molto, non ne vedere alcuna: uno vivere di repubblica bene ordinato nella città nostra; Italia liberata da tutti i barbari; e liberato il mondo dalla tirannide di questi scellerati preti ». Bellissime sentenze, che, come egli presentiva, furono un testamento, divenuto oggi bandiera di tutta la parte liberale e civile europea: una libertà bene ordinata, l'indipendenza e l'autonomia delle Nazioni, e l'affrancamento del laicato. Questo desiderava allora il nostro uomo, e con lui tutta la parte colta del popolo italiano, così a lui simile.

Ma altro è desiderare, altro è fare. Il nostro uomo farebbe, se potesse far solo, ma lo sgomenta « la compagnia de' pazzi e de' maligni ». Molti, è vero, gridano libertà, ma « in quasi tutti prepondera il rispetto dell'interesse suo ».

Essendo il mondo fatto così, e dovendo l'uomo savio pigliare il mondo « com'è e non come dovrebbe essere », la scienza e l'arte della vita è posta in saper condursi di guisa che non te ne venga danno, anzi la maggiore comodità possibile. « Conoscere non è mettere in atto ». Pensa come vuoi, ma fa' come ti torna.

Perciò la principal mira del nostro savio è di procurarsi e mantenersi riputazione, perché allora « tutti ti corrono dietro », e quando non si stima l'onore, quando manca questo « stimolo ardente, sono morte e vane le azioni degli uomini ». E non c'è cosa, benché « minima », che non si debba fare, chi ²⁸ vuole acquistare riputazione. Quantunque « sapere sonare, ballare, cantare, e simili leggiadrie, ... scrivere bene, sapere cavalcare, sapere vestire accomodato pare che diano agli uomini più presto ornamento che sostanza »; pure è bene averne cura, perché « questi ornamenti danno dignità e riputazione agli uomini etiam bene qualificati... », e aprono « la via al favore de' principi », e sono « talvolta principio e cagione di grande profitto e esaltazione ». Il nostro savio non è uno stoico, né un cinico; anzi è piuttosto un amabile epicureo. Si guarda d'ingiuriare e di offendere, e, quando vi sia sforzato, fa quello solo che necessità o utilità vuole. Fa volentieri il bene, non perché ne attenda cambio, essendo gli uomini « facilissimi a dimenticare i benefizii », ma perché gli cresce riputazione. È largo di « cerimonie » e di lusinghe e di « promesse generali »; perché ne acquista grazia presso gli uomini, quando pure le buone parole non sieno seguite da' buoni fatti. Si studia di tenersi bene co' fratelli, co' parenti, co' principi, di procacciarsi amici, di non farsi nemici, ché « gli uomini si riscontrano », e te ne può venir male. Procura di trovarsi sempre « con chi vince »: perché glie ne viene parte di lode e di premio. Ha « appetito della roba », non per godere di quella, che sarebbe cosa bassa, ma perché gli dà riputazione e la povertà è spregiata. È persona « libera e reale, o, come si dice in Firenze, schietta », perché piace agli uomini e perché, quando sia il caso di simulare, più facilmente acquisti fede. E nega arditamente, quando anche « quello abbia fatto o tentato... sia quasi scoperto e pubblico; perché la negazione efficace, quando bene non persuada a chi ha indizi o creda il contrario, gli mette almanco il cervello a partito ». È stretto nello spendere, ancoraché la prodigalità piaccia; perché « più onore ti fa uno ducato che tu hai in borsa, che dieci che tu ne hai spesi ». Fa ogni cosa per « parere buono »: perché il « buon nome vale più che molte ricchezze ». Cerca « non meritarsi nome di essere sospettoso »; ma perché più sono i cattivi che i buoni, « massime dove è interesse di roba o di Stato », e « l'uomo è tanto cupido dello interesse suo, tanto poco rispettivo a quello di altri, ... crede poco e si fida poco ».

Sarei infinito se volessi continuare in queste citazioni. E forse mi sono steso troppo. Ma dice così bene, così preciso, in un linguaggio e in uno stile così oggi dimenticato, che nessuno me ne vorrà male. E sarò contento, se avrò potuto invogliare molti a leggere questo codice della vita scritto in stile lapidario e mo-

28 « Se si ».

numentale e pieno di alti insegnamenti per i cultori delle scienze storiche e morali.

Quest'uomo savio, secondo l'immagine che ce ne porge il Guicciardini, è quello che oggi direbbesi un gentiluomo, un amabile gentiluomo, nel vestire, nelle maniere e ne' tratti. Il ritratto è così fresco e vivo, così conforme alle consuetudini moderne, che ad ogni ora ti par d'incontrarlo per via, con quel suo risetto di una benevolenza equivoca, con quella perfetta misura ne' modi e nelle parole, con quella padronanza di sé, con quella confidenza nel suo saper fare e saper vivere. Tutti gli fanno largo; molti gli sono attorno; e se ne dice un gran bene. Quelli che sono da più di lui, non ne hanno ombra, perché si guarda di entrare in concorrenza, ed anche di far lega co' potenti, memore del proverbio castigliano: *il filo si rompe dal capo più debole*. I principi lo hanno in grazia e lo colmano di onori e di ricchezze, perché « mostra di avere loro rispetto e riverenza, e in questo è più presto abbondante che scarso ». Ha il favore del popolo, perché « fugge il nome di ambizioso, e tutte le dimostrazioni di volere parere, etiam nelle cose minime e nel vivere quotidiano, maggiore o più pomposo o delicato che gli altri ». Nessuno gli ha gelosia o sospetto, perché fugge la « troppa cupidità », per la quale l'uomo è il « peggior nemico di sé stesso ». Qual è la miglior cosa del mondo? e il nostro savio risponde: è misura. Aborre dal troppo e dal vano; e non sforza la natura, e si rassegna al fato, a quello che ha essere, citando l'aureo detto ²⁹: *Ducunt volentes fata, nolentes trahunt*. Se non può « colorire tutti i suoi disegni », non se ne sdegna e sa attendere: perché « i savi sono pazienti ». È buono cittadino, perché si mostra « zelante del bene della patria e alieno da quelle cose che pregiudicano a un terzo »; ma riprendere i disprezzatori della religione e dei buoni costumi è « bontà superflua di quelli di San Marco ³⁰, la quale o è spesso ipocrisia, o quando pure non sia simulata non è già troppa a uno cristiano, ma non giova niente al buono essere della città ». Vuol provvedere alla sua grandezza, ma non se la propone per idolo, come fanno comunemente i principi, i quali « per conseguire ciò che gli conduce a quella, fanno un piano della coscienza, dell'onore, della umanità e di ogni altra cosa ». Tutto è previsto e misurato; a tutto ci è un « ma », che toglie ogni esagerazione e « tien fermo » il nostro savio « nella via del mezzo ». *Aurea mediocritas* ³¹. Il soperchio rompe il coperchio, e la miglior cosa del mondo si è misura. « Gl'intelletti elevati trascendono il grado umano, e si accostano alle nature celesti », ma « senza dubbio ha migliore tempo nel mondo, più lunga vita, e è in uno certo modo più felice chi è d'ingegno più positivo ». E questo è esser savio e saper vivere.

Senza dubbio il nostro savio ama la gloria, e desidera di fare cose « grandi

²⁹ Di Seneca (che ha più esattamente *volentem* e *nolentem*).

³⁰ « Savonarola e i Piagnoni » (*N.d.A.*). — Il frate ferrarese risiedeva nel convento domenicano di San Marco a Firenze.

³¹ Frase proverbiale d'un'ode oraziana.

ed eccelse », ma, ingegno positivo, com'egli è, a patto che non sia con suo danno o incomodità. Gli cascano di bocca parole d'oro. Parla volentieri di patria, di libertà, di onore, di gloria, di umanità; ma vediamo a' fatti. Ama la patria e se perisce gliene duole non per lei, perché così ha a essere, ma per sé, « nato in tempi di tanta infelicità ». È zelante del ben pubblico, ma « non s'ingolfa tanto nello Stato », da mettere in quella tutta la sua fortuna. Vuole la libertà, ma quando la sia perduta non è bene fare mutazioni, perché spesso mutano « i visi delle persone non le cose », e come non puoi mutare tu solo, « ti riesce altro da quello che avevi in mente, e non puoi fare fondamento sul popolo » così instabile, e quando la vada male, ti tocca la vita spregiata del fuoruscito ³². Se tu fossi « di qualità a essere capo di Stato », passi; ma, così non essendo, è miglior consiglio portarsi in modo che quelli che governano non ti abbiano in sospetto, e neppure ti pongano tra i malcontenti. Quelli che altrimenti fanno, sono « uomini leggieri ». Nel mondo sono i savii e i pazzi. E pazzi chiama quei fiorentini, che « vollero contro ogni ragione opporsi », quando i « savii di Firenze arebbono ceduto alla tempesta » ³³. A nessuno dispiace più che a lui « l'ambizione, l'avarizia e la mollezia de' preti » e il dominio temporale ecclesiastico; ama Martino Lutero, « per vedere ridurre questa caterva di scelerati a' termini debiti, cioè a restare o senza vizii, o senza autorità »; ma « per il suo particolare » è necessitato amare la grandezza de' pontefici, e operare a sostegno dei preti e del dominio temporale. Vuole emendata la religione in molte parti; ma quanto a lui, « non combatte con la religione; né con le cose che pare che dependono da Dio; perché questo obbietto ha troppa forza nella mente delli sciocchi ». Così il nostro savio si nutre di amori platonici e di desiderii impotenti. E la sua impotenza è in questo, che a lui manca la forza di sacrificare « il suo particolare » a quello ch'egli ama e vuole: perché quelle cose che dice di amare e di desiderare, la verità, e la giustizia, la virtù, la libertà, la patria, l'Italia liberata da' barbari, e il mondo liberato da' preti, non sono in lui sentimenti vivi e operosi, ma opinioni e idee astratte, e quello solo che sente, quello solo che lo move, è il suo particolare. La lotta era accesa in Germania per la riforma religiosa e si stendeva nelle nazioni vicine, e non mancavano « pazzi » tra noi che per quella combattevano e morivano; in Italia si combattevano le ultime battaglie della libertà e della indipendenza nazionale; il paese si dibatteva tra Svizzeri, Spagnuoli, Tedeschi e Francesi; e il nostro savio non pare abbia anima d'uomo, e non dà segno quasi di accorgersene e non se ne commove, e libra, e pesa, e misura quello che gli nocchia o gli giovi. La vita è per lui un calcolo aritmetico.

L'Italia però perché i pazzi furono pochissimi e i più erano i savii. Città, principi, popoli rispondevano all'esemplare stupendamente delineato in questi *Ricordi*. L'ideale non era più Farinata, erano i Medici; e lo scrittore di questi

³² Curioso errore, passato anche nella *Storia*, per « fuoruscito ».

³³ « Allude all'assedio di Firenze, illustrato dall'eroica resistenza di quelli che il Guicciardini qualifica pazzi » (*N.d.A.*).

tempi non era Dante, era Francesco Guicciardini. La società s'era ita trasformando: pulita³⁴, elegante, colta, erudita, spensierata, amante del quieto vivere, vaga dei piaceri dello spirito e della immaginazione, quale tu la senti ne' versi di Angiolo Poliziano. Ogni serietà e dignità di scopo era mancata a quella insipida realtà. Patria, religione, libertà, onore, gloria, tutto quello che stimola gli uomini ad atti magnanimi e fa le nazioni grandi, ammesso in teoria, non aveva più senso nella vita pratica, non era più il motivo della vita sociale. E perché mancarono questi stimoli, i quali soli hanno virtù di mantener vivo il carattere e la tempra delle nazioni, mancò appresso anche ogni energia intellettuale ed ogni attività negli usi e ne' bisogni della vita, e il paese finì in quella sonnolenza, che i nostri vincitori con immortale scherno trasportarono ne' loro vocabolarii e chiamarono il « dolce far niente ».

Un individuo simile al nostro savio può forse vivere; una società non può. Perché a tenere insieme uniti gli uomini è necessità che essi abbiano la forza di sacrificare, quando occorra, anche le sostanze, anche la vita; e dove manchi questa virtù o sia ridotta in pochi, la società è disfatta, ancoraché paia viva. Questa forza mancò agl' Italiani, simili in gran parte a quel romano ricchissimo, che non volle spendere cento ducati per la comune difesa, e nel sacco di Roma perdette l'onore delle figliuole e gran parte della sua fortuna. Questa forza mancò, perché le idee che mossero i loro maggiori erano esauste, succeduta la stanchezza e l'indifferenza, e in tanta cultura e prosperità la tempra, la « stoffa dell'uomo », era logora, mancata quella fede e caldezza di cuore che « conduce le cose grandi », che può comandare ai monti, come dice l' Evangelo, o, se vi piace meglio, può rendere facili e dolci i più duri sacrifici. Che cosa rimaneva? La saviezza del Guicciardini. Mancata era la forza; supplì l'intrigo, l'astuzia, la simulazione, la doppiezza. E pensando ciascuno al suo particolare, nella tempesta comune naufragarono tutti.

Come erano rimpiccoliti gl' Italiani e in quanta fiacchezza morale erano caduti, quali erano i disegni, i desiderii fra tanta tempesta, può far fede la descrizione che fa il Guicciardini dell'animo de' suoi concittadini, ne' quali era pur rimasta tanta virtù che valse a farli cadere con lode. « La consuetudine nostra », fa dire a loro lo storico, « non comportava che s' implicassi nella guerra tra questi principi grandi, ma... attendessi a schermirsi e ricomperarsi da chi vinceva secondo le occasioni e le necessità. Non era ufficio nostro volere dare legge a Italia, volerli fare maestri e censori di chi aveva ad uscirne: non mescolarci nelle quistioni de' maggiori re de' cristiani: abbiamo bisogno noi d'intrattenerci con ognuno, di fare che i mercatanti nostri, che sono la vita nostra, possino andare sicuri per tutto: di non fare mai offesa a alcuno principe grande, se non costretti e in modo che la scusa accompagni l'ingiuria, né si vegga prima l'offesa che la necessità. Non abbiamo bisogno di spendere i nostri denari per nutrire le guerre di altri,

ma serbargli per difenderci dalle vittorie; non per travagliare e mettere in pericolo la vita e la città, ma per riposarci e salvarci » (*Ricordi Autobiografici*).

Questo linguaggio di servitori e di mercanti mostra qual era allora la saviezza de' popoli italiani, e che cosa è l'uomo savio del Guicciardini. Non c'è spettacolo più miserevole di tanta impotenza e fiacchezza in tanta saviezza.

La razza italiana non è ancora sanata da questa fiacchezza morale, e non è ancora scomparso dalla sua fronte quel marchio che ci ha impresso la storia di doppiezza e di simulazione. L'uomo del Guicciardini « *vivit, imo in Senatum venit* »³⁵, e lo incontri ad ogni passo. E quest'uomo fatale c'impedisce la via, se non abbiamo la forza di ucciderlo nella nostra coscienza.

I « PROMESSI SPOSI »

La prima cosa che dovè colpire i sagaci lettori di questo Romanzo, fu la sua originalità, come affatto nuovo e nel suo spirito e nella sua materia. Il suo spirito è un concetto morale e religioso, vivente ancora in mezzo agli strati sociali, ancoraché pervertito, e ricondotto nella sua purità primitiva, e insieme informato del pensiero e del sentire moderno. La sua materia è tutta particolare, legata nelle più minute circostanze con una data epoca, e appoggiata ad un intrigo uscito dalle viscere stesse della cronaca e perciò novissimo. Né è meno originale la forma, dove trovi scolpita la ricca personalità dell'Autore e insieme i caratteri più spiccati del genio moderno. Sicché questo Romanzo è uno di quei lavori capitali, che nella storia dell'arte inaugurano un'era nuova, l'era del reale.

Non è già che l'ideale qui faccia difetto, anzi l'ideale è qui tutto un mondo morale e religioso che si sviluppa in mezzo al movimento del secolo decimosettimo, e diviene la tendenza, se non vogliamo dir proprio lo scopo del racconto. Come ne' drammi e ne' romanzi del passato secolo, qui è chiara la tendenza dell'Autore a inculcare negli animi il suo mondo morale, il mondo della rassegnazione, della carità e della preghiera, che emerge vittorioso e lucente tra le passioni e i pervertimenti della realtà storica. E non solo è qui un mondo ideale che tende a separarsi dal contenuto e a porsi solo esso nella immaginazione de' lettori, ma non si può neppur dire a prima vista che esso emerga naturalmente dal seno del contenuto. Anzi è chiaro che esso è un mondo perfetto e divino che preesiste nella mente dello scrittore, a quel modo che dicono l'anima non solo distinta dal corpo, ma preesistente a quello. Mantenere l'ideale nella sua purezza e nella sua perfezione, considerare la vita come un semplice velo, di sotto a cui esso trasparisca nella sua integrità, questo era il domma dell'arte antica, l'assioma di tutte le critiche. Quelli che avevano più vivo il sentimento

³⁵ Citazione ciceroniana (dalla prima Catilinaria).

del reale, vi aggiungevano un cotal processo di formazione, sicché l'ideale fosse pienamente calato nella vita e vi simulasse tutta l'apparenza di quella. Ma, volta e gira, l'ideale rimaneva pur sempre quello, puro e astratto, e il reale non era altro che un velo o involucre più o meno denso, più o meno vicino alla vita.

Questa concezione *a priori* di un mondo ideale assoluto, voglio dire in tutta la sua perfezione morale, determinava anche il congegno del racconto. Perché, essendo quell'ideale una vera forza o anima di tutto il materiale, vi stava al di sotto come un vero *Deus ex machina*, e lo componeva e disponeva secondo una sua propria logica. I fatti vi erano ordinati come momenti esteriori del suo organismo, vi s'immaginava una opposizione fittizia alzata a quel livello e perciò anch'essa maggiore del vero, nasceva un intrigo che si avvolgeva e si svolgeva secondo l'impulso e l'indirizzo che gli veniva da quello. L'ideale adunque non era solo un mondo perfetto in opposizione alla natura e alla storia, ma era pure una trattazione conforme, una specie di etica e di logica in azione e in tutta la simulazione della vita. Da Dante ad Alfieri questo era il mondo poetico, di cui ultimo esempio fu l'*Ortis* di Foscolo.

Sono visibili le orme di questo mondo antico dell'arte, divenuto convenzione, in questo Romanzo, guardando al modo com'è stato concepito e condotto. Lucia, padre Cristoforo e Federico Borromeo sono esemplari perfetti di un mondo ideale, il cui modello astratto e scientifico è la *Morale Cattolica* dello stesso Autore. Gli altri personaggi sono visti da questo stesso punto, sono gradazioni e degradazioni di questo stesso ideale. A quegli esemplari perfetti rispondono esemplari di opposizione, come sono don Rodrigo e l'Innominato, e in mezzo errano personaggi più o meno vicini all'uno o all'altro esemplare. Il congegno poi è tale, che nel conflitto rimanga sempre vittorioso quel mondo ideale, insino a che in ultimo con persuasione irresistibile s'impadronisce dell'animo.

Il contenuto è nuovo, è un mondo ringiovanito e rimodernato; ma la forma è vecchia, è il solito ideale che si pone e s'impone, sovrapponendosi alla natura e alla storia.

Da questo lato il Romanzo è un mondo poetico a tendenza e a propaganda, in servizio d'idee morali e religiose, secondo l'impulso impresso alla coltura nel secolo XVIII, e continuato sino a' nostri giorni. Lamennais¹ e Sue² rispondono a Voltaire e Alfieri. Ci è sempre ne' loro lavori un Marchese di

1 Il De Sanctis intende dire, sia pure in modo poco perspicuo, che il battaglieramente cattolico Lamennais (1782-1854) è non meno ideologicamente esclusivo, al modo illuministico, dell'anticattolico Voltaire. La citazione è peraltro comprensibile solo pensando al saggio che il De Sanctis aveva dedicato (1855) alla postuma traduzione della *Commedia* e al suo scritto introduttivo, nel quale il nostro critico rimprovera al Lamennais di essersi fermato ai precedenti culturali di Dante, mentre ad esempio il Manzoni rappresenta Abbondio e Federico e poi anche li analizza (perché fa «romanzo» e non «poesia pura»), ma «quasi sempre con giusta misura».

2 Eugène Sue (1804-1857), qui citato per i popolarissimi romanzi democratici a tesi quali *Les mystères de Paris*. La sua presenza nel contesto è giustificata da quanto il De Sanctis dirà nello *Studio sopra Emilio Zola*: «Eugenio Sue non ha l'indifferenza di Zola. Si dimena, fa esclamazioni, interviene lui nel racconto, mostra i suoi fini e le sue tesi».

Posa³, personale o impersonale, che imprime in una società dissimile un marchio subbiettivo e contemporaneo, cioè il poeta e il suo tempo penetrato tra altri uomini e in altri tempi, e rimastovi come materia estranea, incapace di assimilazione.

Si può dire che ciascun mondo poetico contiene in sé elementi ideali, cioè un complesso d'idee religiose, morali, politiche ed economiche, che sono la sua sostanza spirituale, la sua anima. E questo è vero. I poemi indiani e greci, la *Divina Commedia*, la *Gerusalemme*, il *Paradiso perduto*, i *Lusiadi*, il *Messia*⁴, tutt'i poemi nella loro serietà e nella loro parodia, hanno per base un certo stato sociale, informato di queste o quelle idee. Ma ecco la differenza. In questi poemi le idee non ci stanno come fini o aspirazioni personali del poeta e de' suoi tempi; ma sono elementi vivi di quella società, parti sostanziali di quell'organismo, gl'ideali sono vere realtà storiche, membri effettivi della natura e della storia. Al contrario in questa letteratura gl'ideali sono mondi etici e filosofici e politici ed economici, staccati ed isolati, colti nella loro astrattezza e perfezione scientifica, fuori dell'esistenza, e viventi come tali nello spirito del poeta. Essi entrano nella natura e nella storia, talora sovrapponendosi ad esse e falsificandole, mescolandosi senza intima fusione con elementi positivi, talora ponendovisi dirimpetto, come opposizione inconciliata, come un di là a cui bisogna mirare, e più il poeta vi si studia e vi s'incalora, più l'ideale fa stacco, e rimane fuori della tela, rimane un altro nell'uno. Di che segue una composizione disordinata e concitata, che nell'armonica esistenza della storia introduce elementi satirici, polemici e rettorici, e crea un dualismo tra il dovere e l'essere, tra il mondo come lo concepisce il poeta e il mondo come la natura lo ha fatto.

Questi fenomeni non sono già accidentali e capricciosi; sono diverse forme letterarie sviluppatesi tra le diverse forme sociali, le une riflesse delle altre. I posterì innanzi a questo dualismo oratorio, scettico, umoristico, lirico, indovineranno una società in trasformazione, dove il vecchio non è ancora sciolto, e il nuovo non è ancora formato. Lotta nella cosa, è scissura nella parola, né l'arte vi si potea sottrarre, né vi si potea sottrarre Manzoni.

Ma l'ideale manzoniano ha un gran vantaggio. Esso non è già un mondo puramente spirituale vivente nella immaginazione di uomini colti, non ancora realtà, ma semplice aspirazione, perciò lirico, polemico, satirico, com'è l'idea in opposizione col fatto, ma è un vero organismo storico, ove l'ideale vive ne' più, alterato, pervertito, invecchiato, pure diversamente graduato, dal più basso al sommo della scala, da don Abbondio sino a Federico Borromeo. L'idea è dunque lo stesso fatto sociale, così come si mostra ne' suoi diversi aspetti, e i giudizi, le tendenze, le simpatie dell'Autore non sono elementi postumi e per-

³ Personaggio del *Don Carlos* di Schiller, di cui in una sua lezione appunto manzoniana dice il De Sanctis: « Guardate un ideale che vuol realizzarsi nel Marchese di Posa. Anche nel dramma dello Schiller il concetto non è pari all'ideale, e quel personaggio diventa qualche cosa di simile a un intrigante ».

⁴ Il *Messias* di Klopstock (terminato nel 1772).

sonali e sovrapposti, ma sono parti anch'esse di quell'organismo storico, entro il quale, se molti facevano altrimenti, tutti giudicavano nella loro coscienza allo stesso modo. Abbiamo così la base di un vero Romanzo storico, dove l'idea non fa stacco, perché nelle sue varie gradazioni, nella sua purità eroica, nella sua mezzanità⁵, ne' suoi perversimenti trova riscontro nelle simili gradazioni dello stesso fatto sociale, o che gli avvenimenti sieno inventati, o che sieno positivi. E la grande originalità del Romanzo è appunto questa, che la sua base non è una storia mentale preesistente a' fatti e impostasi a quelli, ma è una storia reale e positiva, nella quale si sviluppa naturalmente tutta quella serie d'idee che costituiscono il mondo morale del poeta. Quello che a Manzoni pareva un genere ibrido⁶, è appunto la grande novità che caratterizza questo secolo, e dov'egli è sommo, l'aver sostituito agl'ideali assoluti e astratti storie concrete e positive, in cui quelli acquistano un limite e diventano veri organismi storici. E il secolo in questa via ha talmente camminato, che oggi siamo giunti proprio all'opposto, all'assorbimento dell'ideale nel «realismo»: dico assorbimento, e non eliminazione o negazione; che sarebbe non un progresso, ma un'assurda caricatura.

L'originalità del Romanzo è dunque in questo, che l'ideale non è una idea del poeta, un suo proprio mondo morale foggato dal suo spirito e che faccia stacco nel racconto, ma è membro effettivo ed organico d'una storia reale e concreta. Non è un ideale realizzato dall'immaginazione con processi artificiali, ma è un ideale divenuto già una vera realtà storica, e colto così come si trova in una data epoca e in un dato luogo; onde nasce la perfetta obbiettività del racconto, e la concordia e l'armonia della composizione nella maggior semplicità dell'intrigo, sicché tu leggi tutto di un fiato sino all'ultimo, e il disegno ti rimane innanzi e non lo dimentichi più. L'Autore non vi si mescola, se non come un tuo aiuto, una specie di cicerone, che ti dà la spiegazione e l'impressione di quello che vedi, non senza qualche malizia a tue spese; ma chi ben nota, il suo spirito erra per entro al racconto come un alito armonico e sereno⁷, che regola e contiene i movimenti, serbando nell'alterno corso delle cose e degli uomini l'equilibrio e la misura. Ciò che Manzoni andava cercando, e che gli parve non raggiunto e non possibile a raggiungere, cioè l'unità della composizione e l'omogeneità de' suoi elementi, ancorché alcuni storici e alcuni inventati, è perfettamente conseguito, anzi è qui la sua originalità, qui il grande posto che tiene nella storia della nostra letteratura. Il suo Romanzo storico non è solo un bel lavoro artistico, ma è un vero monumento, che occupa nella storia dell'arte quel medesimo luogo che la *Divina Commedia* e l'*Orlando Furioso*.

Questa nuova posizione presa dall'arte sotto la forma di Romanzo storico, e penetrata ora in tutt'i rami, ha questo effetto, che non hai più un ideale che si approprii natura e storia come una sua manifestazione, ma un vero mondo

5 «Stato intermedio fra gli estremi eroico e perverso».

6 «Misto di storia e d'invenzione», nel celebre titolo dello scritto sul romanzo storico.

7 Eco (puramente fonica per *alito*) del virgiliano «Spiritus intus alit».

storico nel tal tempo e nel tal luogo, che dà non ad una idea estranea e mentale, ma al « suo ideale », il limite e la misura, cioè a dire vita piena e concreta. Dico suo ideale, perché l'ideale non è un mondo a parte, segregato dalle cose, nella sua perfezione logica e morale, e non è neppure il genere e la specie delle cose, non il loro tipo o esemplare rappresentato sotto forma individuale; ma è un proprio e vero individuo, dove si spoglia la sua perfezione e prende un carattere e una fisionomia, cioè un complesso di parti buone e cattive, di elementi sostanziali e accidentali, che gli tolgono la sua generalità e lo fanno esser questo e non quello. Sicché l'ideale non è l'uno e lo stesso nella infinita varietà della natura e della storia, ciò che fu detto l'uno nel vario, ma è il proprio e l'incomunicabile, l'individuo o il vivente, di là dal quale non sono che astrazioni. Ciascuna cosa che vive, ha un ideale suo, il « caratteristico », che la fa esser sé e non altro; ciò che si dice individuo. Non si vive che come individuo. E meno la vita è sviluppata: minore è la forza caratteristica o individuale, più rassomiglia a genere e tipo; e più la vita è ricca e varia: più vi è scolpita la sua individualità, più il suo ideale vi s'incorpora e vi si distingue. Ma se ciascun individuo ha un ideale suo, segue che ci ha⁸ di ogni sorta ideali, belli e brutti, buoni e cattivi, e che don Abbondio e don Rodrigo, e fin Tonio e Griso sono personaggi non meno ideali e non meno poetici che Lucia e Borromeo. Anzi chi va a fil di logica, è sforzato a concludere che base così dell'arte come della vita è non il perfetto, ma l'imperfetto, se è vero che l'ideale, perché viva, dev'essere un individuo, avere le sue miserie, le sue passioni e le sue imperfezioni. Cosa dunque farà l'artista? Cercherà non l'ideale, ma l'individuo, così com'è; avrà innanzi un modello non mentale, ma vivente; terrà dietro non alle idee, ma alle forze che mettono in moto natura e storia, e producono l'individualità, cioè a dire la vita. E chi guarda alla storia dell'ideale nel mondo moderno, vedrà che dalle cime del più astratto ascetismo essa è uno scendere lento, ma assiduo verso la terra, incorporandosi sempre più ed entrando in tutte le differenze e le sinuosità della vita. In questo cammino noi ci siamo lasciati oltrepassare, rimasti stazionarii e vuoti e oziosi arcadi, più sognando che vivendo; ora ci siamo risvegliati, e cominciamo una nuova storia, e la pietra miliare della nostra nuova storia è questo Romanzo, dove risuscita con tanta potenza il senso del reale e della vita.

In effetti la straordinaria importanza di questo lavoro non è solo che un mondo mentale sia calato in modo nella storia, che vi acquisti tutte le apparenze della realtà, ciò che sarebbe lo stesso processo antico e consueto recato a maggior perfezione; ma che quel mondo sia modificato nella stessa sua sostanza, e sia non apparenza di realtà, ma realtà positiva, parte organica di un'epoca storica. Non è l'ideale artificiosamente realizzato con processi artistici, sì che la realtà divenuta la sua faccia o la sua apparenza vi sia abbellita e perfezionata; ma è l'ideale limitato nella sua natura, partecipe di tutte le imperfezioni dell'esistenza, non più

⁸ Arcaismo (« vi sono ») non infrequente nel De Sanctis.

un ente logico o un tipo, ma divenuto una vera forza vivente, non più una individuazione, cioè a dire un'apparenza d'individuo, ma una vera individualità: ciò che dicesi il limite e la misura dell'ideale. Ora Manzoni ha pochi pari nella finezza e profondità di questo senso del limite o del reale, che è il segno caratteristico di un mondo adulto e virile. Tutto ciò che esce dalla sua immaginazione, ha il carattere severo di una realtà positiva, esce cioè limitato, misurato, così minutamente condizionato al luogo, al tempo, a' caratteri, alle passioni, a' costumi, alle opinioni, che ti balza innanzi una individualità concreta e piena, un vero essere vivente. I più studiano ad abbellire, a produrre effetti maggiori del vero; il suo studio è a limitare disegni, proporzioni, colori, secondo natura e storia, sì che tu dica: — È vero —. Il meraviglioso e l'eroico, il perfetto, ciò che dicesi l'ideale, non lo alletta, anzi lo insospettisce, e mette ogni cura a ridurlo nelle proporzioni del credibile e del naturale. Dove i più si affannano ad ingrandire, lui si affanna a ridurre in giusta misura. Onde quel suo mondo religioso e morale, preconcelto nella mente con tanta perfezione, entrando nella storia tra avvenimenti veri e finti, vi s'innatura e vi s'incorpora, imperfetto appunto perché vivo. O per dir meglio, se quel mondo si può chiamare imperfetto di riscontro alla sua esistenza logica e mentale, è perfettissimo come mondo vivente, e perciò mondo dell'arte. Certo, niente vi è di più meraviglioso, che la conversione dell'Innominato. Il pianto di Lucia, che ispira nel Nibbio un sentimento nuovo, la compassione, produce in lui una trasformazione così profonda, che lo converte, lo fa un altro essere. Si veggia con quanta industria il poeta, un fatto così straordinario che il volgo attribuisce a miracolo della Madonna, riconduce nelle proporzioni di un fenomeno psicologico. E se Borromeo compie il miracolo con la sua ardente parola, si dee non solo a quella fiamma di carità che lo divora, a quella sua eroica esaltazione religiosa, ma a qualità più mondane che pare diminuiscano il Santo, eppure lo compiono e lo perfezionano. Perché il poeta allato al Santo fa apparire il gentiluomo, l'uomo di mondo e di esperienza, dotato di cultura, di un tatto squisito, di una grande conoscenza de' caratteri e delle debolezze umane, che indovina i pensieri e le esitazioni più occulte de' suoi interlocutori, e sa tutte le vie che menano al loro cuore, sì che vince le ultime resistenze dell'Innominato e di don Abbondio, e più si accosta e si abbassa a quelli, più il Santo ci si fa accessibile, più lo sentiamo a noi vicino. Veggasi pure che, se le parole di padre Felice fanno un così grande effetto, si dee a quel complesso di fatti e di circostanze, che lo ispirano e lo mettono in comunione con gli uditori, e lo rendono eloquente più che non sono ⁹ tutt' i nostri oratori sacri presi insieme.

Nondimeno l'Innominato e Borromeo sono qui i personaggi più ideali, nel significato ordinario di questa parola, cioè a dire, più perfetti, più vicini al loro tipo, l'esemplare più puro del mondo religioso e morale del poeta, l'uno come affermazione, l'altro come negazione. E se dovessero avere nel Romanzo una

⁹ Si noti l'indicativo.

parte fissa e durevole, verrebbe stanchezza ed uniformità da quella santità e da quella malvagità in permanenza. Questo sarebbe il caso, se la conversione dell'Innominato fosse base del racconto, e non piuttosto, com'è, una sua parte accessoria. Ond'è ch'essi sono apparizioni straordinarie e fuggitive, meteore che illuminano e passano, lasciando dietro di sé stupore e ammirazione. È una specie di epopea che fa la sua ultima apparizione nel nostro mondo borghese, messa al séguito di Renzo e Lucia.

Lucia è un personaggio anch'esso ideale, cioè vicinissimo al suo tipo, ma di altra natura e forse tra' più originali della poesia italiana. Nuova alla vita, d'indole soave e pudica, purissima, tutta al di fuori, semplice di fede e di cuore, il poeta che vagheggiava un tipo femminile del suo ideale, ha trovato nel contado un modello, che verso ¹⁰ quel tipo si può dire imperfetto, e perciò appunto è perfetto nel giro della sua vita propria. Essa non ha immaginazione e non ha iniziativa, non ha ricchezza sufficiente per rappresentare degnamente l'ideale del poeta. È un ideale, se posso dir così, iniziale e passivo, rimasto così com'è stato stampato e fazionato ¹¹ dalla madre e dal confessore, senz'alcuna discussione e opposizione interna, senz'alcuna deviazione o transazione venutale dall'esperienza della vita, senz'alcuna capacità di malizia e di riflessione. La vita, appena schiusa, rimane lì, ignorante e incosciente, e senz'alcuna forza di resistenza e di difesa. Fanciulle simili vennero poi in moda, Ildegonda e Lide e Ide e Marie ed Eugenie ¹², nuove Arcadie e nuove pastorellerie. Sono degenerazioni di quella giovinetta così semplice e così terribile nella sua debolezza. Perché ella è in fondo il sentimento religioso e morale comune a tutti, alterato e diminuito nell'esercizio della vita, e in quel cuore adolescente intero, tranquillo, sicuro, naturale come in sua propria sede, che tocco appena manda suoni tanto più terribili, quanto meno consapevoli. Che sa Lucia, quale terribile effetto debbano produrre sull'animo dell'Innominato queste parole così semplici: «Dio perdona tante cose per un'opera di misericordia»? Il nome di Dio pronunziato con energia di predicatore da padre Cristoforo, irrita e provoca don Rodrigo; uscito con semplicità, senza alcuna intenzione di effetto, da quelle labbra innocenti e supplichevoli, vince e trasforma l'Innominato. «Perdona tante cose!». Frase vaga, come un suono musicale, ma terribilmente concreta per quell'uomo, che si vede sbucare avanti tutta la serie de' suoi delitti. Quell'ideale rifuggitosi nell'ingenuo e inconscio petto di una fanciulla è una immagine assai più poetica e più persuasiva, che non le parole più ardenti e più calcolate di padri e di cardinali. Certo è in lei non so che troppo elevato, troppo tipico, che ce la tiene a distanza, come fosse una Madonna, è in lei troppo della santa, ed assai poco di quel femminile, che ci

¹⁰ « In confronto a ».

¹¹ Arcaico francesismo (*façonné*) per « foggiato ».

¹² Eroine delle novelle in versi *Ildegonda e Ulrico* e *Lida* di Tommaso Grossi, *Ida della Torre* di Giulio Carcano, *Il monastero di Sambucina* (per Eugenia) di Vincenzo Padula. «Una Maria è in *La figlia della Madonna e Mattinata*», nei *Canti del povero* di Pietro Paolo Parzanese (Muscetta).

rende così amabili le Giuliette e le Margherite ¹³; soverchia idealità, corretta dalla vicinanza di due personaggi stupendamente concepiti e umanizzati, Renzo e Agnese, la cui bontà nativa profondamente modificata e variata dalla esperienza della vita, dall'azione della società, dalla qualità degli avvenimenti, comunica loro una compiuta e interessante individualità. Agnese è una Lucia in reminiscenza, così ¹⁴ buona e credente, così educata e fazionata ¹⁵, ma divenuta nel corso degli anni, tra gli accidenti della vita e in quell'atmosfera paesana, un po' come tutte le altre; larga di maniche, con non troppi scrupoli, con la sua malizia, col suo saper fare, massaia, ciarlona, semplice e vera nella sua volgarità, con tutti gli abiti buoni e cattivi contratti nella bassa sfera in cui è nata, la è una brava donna di villaggio. La stessa bontà è in Renzo, con gli stessi abiti contratti nella sua sfera, ha l'aria del paese; ce lo rende amabile quella sua forza ed inesperienza giovanile, accompagnata con un ingegno ineducato, ma pronto, vivo, perspicace, pieno di spontaneità e di originalità ne' suoi giudizi e nelle sue mosse improvvise, spesso spiritoso senza cercar lo spirito, col suo *latinorum*, e con la sua « lega de' birboni »: sempre vero. In tutti e due c'è una certa vena di comico, che nasce appunto da quelle imperfezioni e abitudini e inesprienze penetrate in quel fondo di bontà e di sincerità.

Protagonisti del mondo ideale sono padre Cristoforo, che è il suo cavaliere errante, il suo tipo; don Rodrigo, che è il suo lato negativo; e don Abbondio, che è il suo lato comico. Lo studio dell'Autore non è di accentuare quei tipi, anzi è di raddolcirli e individuarli, introducendovi un complesso di circostanze e di condizioni particolari e locali.

Padre Cristoforo è una buona natura guasta dall'educazione, insino a che, percossa la mente da un fatto di sangue, si spoglia la ruggine e ricomparisce di sotto il buon metallo. La sua vita è una lunga espiazione, una reazione contro l'uomo antico. Le stesse sue cattive abitudini si trasformano. Quel suo umore battagliero e avventuroso diviene energia e iniziativa nel bene. Quel suo falso orgoglio, quel « fare stare » i prepotenti, prendono forma di ardente carità, di olocausto della sua persona al bene de' prossimi. Sotto altro nome è sempre lo stesso Ludovico, mutato scopo e indirizzo e teatro. Ma le macerazioni, le penitenze, le volontarie umiliazioni non valgono a spengere in tutto l'antico Adamo, che pur talora risorge e si ribella, ciò che rende più drammatica la vittoria del convertito. Il suo ideale è l'umiltà evangelica, il perdono delle offese, che brilla ancora più in animo naturalmente violento. L'opposizione non è così importante che costituisca un serio interesse drammatico, ma basta a gittare una varietà di accento e di colore in un ideale troppo assoluto di santo.

Don Rodrigo è lo stesso ideale preso a rovescio: natura violenta e inculta, guasta ancora più dalla falsa educazione e dalle male abitudini della sua posizione

13 Del *Romeo* shakespeareano e del *Faust* goethiano.

14 « Altrettanto ».

15 « Foggiata » (vedi nota 11).

sociale. Non è già un tipo di malvagio, un vero contro-ideale. Questo è certo il posto assegnatogli nel Romanzo, questo il suo significato, ma solo come genere. La sua individualità è prodotta da un complesso di motivi storici. Egli è il nobilotto degenerare di villaggio, l'antico feudatario che reputa tutto intorno, uomini e cose, come roba sua, e cerca far valere il suo dritto con la forza, circondato di bravi. Il mondo non è più lo stesso; ci è lo Stato e la legge; ci è un'ombra di borghesia incontro a lui, il podestà, il console, il notaio, l'avvocato; questo lo rende anche più cattivo, costringendolo a congiungere con la violenza l'intrigo e la corruzione. La sua vita non ha scopo; l'ozio rode in lui tutto ciò che di elevato v'aveva posto natura e lo volge al male. Pesa su di lui l'atmosfera della sua classe. Ciò che lo spinge o lo frena è questa interrogazione: — Cosa diranno di me i miei pari? —. Onde nasce il puntiglio, il falso punto d'onore, che lo rende ostinato in un primo passo, e cangia la velleità in volontà, e lo tira di grado in grado sino al delitto. Le beffe del cugino e i ritratti de' suoi antenati operano più in lui che la stessa sua libidine. Una scommessa è il piccolo principio, da cui nascono avvenimenti molto seri, dov'egli si trova imbarcato e inchiodato al di là di ogni sua intenzione. Casi simili hanno per lo più a movente la libidine o la passione; il motivo è qui un puntiglio, un voler « spuntare l'impegno », motivo comico, pure altamente tragico per l'importanza che ha nella coscienza di tutta una classe. Chi guarda ben addentro vedrà che don Rodrigo non è il peggiore de' suoi pari. Ci è nel fondo del suo cuore un avanzo di buoni sentimenti, che lo rende pensoso innanzi alle parole di padre Cristoforo, e benché spesso tra banchetti e stravizzi, pur non vi si mostra così cinico, come i suoi compagni di orgie. Egli è come tutti gli altri, pure il men tristo di tutti gli altri. Il suo peccato è di esser nato tra quei pregiudizii, e in quell'atmosfera viziata: ciò che falsifica nella sua coscienza la nozione del bene e del male, e gli dà un torto concetto dell'onore. Pure la fatalità della sua posizione morale non lo giustifica e non lo assolve. C'è un mondo superiore, le cui leggi non si violano impunemente. L'espiazione di don Rodrigo, così piena di terrore e di compassione, è la reintegrazione nella coscienza di quel mondo superiore offeso. Il sentimento umano che se ne sviluppa, è quel medesimo che provano padre Cristoforo e Renzo innanzi alla sua agonia. Così don Rodrigo, lo scelto antagonista dell'ideale manzoniano, rimane un individuo storico e reale. Se per la sua lotta con padre Cristoforo e per la sua espiazione riflette in sé negativamente quel mondo religioso e morale, ciò è conseguenza e corona di una idealità ancora più profonda, il tipo del nobile degenerare nel tal secolo e nel tal luogo.

Con la stessa chiarezza e decisione è concepito il don Abbondio. Esso è l'ideale alterato e indebolito nell'esercizio della vita e spesso sacrificato per quella specie di codardia morale che accompagna i popoli nella loro decadenza. Come in don Rodrigo, così in don Abbondio il senso del bene e del male è oscurato, e il mondo è guardato e giudicato a traverso di un'atmosfera viziata. Il demonio del potente don Rodrigo è l'orgoglio; il demonio del debole don Abbondio è

la paura. La contraddizione fra il suo dovere e la sua paura genera una situazione di un comico tanto più vivace, quanto più egli cerca dissimularla. E la dissimulazione non è già ipocrisia o doppiezza, che lo renderebbe odioso e spregevole, ma è un fenomeno ella medesima della paura. La quale gli fabbrica un mondo sofisticato fondato sulla prudenza, o l'arte del vivere, col suo codice e con le sue leggi, un vangelo a cui crede e vuol far credere, e che gli forma i suoi giudizi e gli detta le sue azioni. E perché tutti indovinano, fuorché lui, il vero motivo de' suoi giudizi e delle sue azioni, scoppia il riso. Natura buona e pacifica, sincera e passiva, subitanea nelle sue impressioni, originale ne' suoi giudizi, con scarsa coscienza di sé e con nessuna coscienza degli altri, egli è l'inconscia macchina da cui escono tanti avvenimenti. Il puntiglio di don Rodrigo e la paura di don Abbondio sono le forze ignobili che con sì piccola sapienza generano questo mondo poetico. Il quale si restaura con l'espiazione dell'uno, e si purifica e si afferma con la correzione dell'altro. La saviezza mondana di don Abbondio invano ricalcita e si dibatte contro il mondo ideale evangelico di Federico Borromeo, oscurato, ma non cancellato nella sua coscienza. Così un mondo nato dall'orgoglio e dalla paura è alzato nel mondo superiore della carità e dell'amore. Se don Abbondio nel suo significato generale si rannoda a quel mondo superiore e forma il suo lato comico, pure rimane un individuo compiutamente libero, con una idealità sua propria, col suo carattere, con la sua fisionomia, co' suoi fini e co' suoi mezzi.

Questi personaggi principali hanno intorno a sé una moltitudine di personaggi secondarii che pel loro significato si rannodano a padre Cristoforo, o a don Rodrigo, o a don Abbondio: la quale relazione rimane così in astratto, e non impedisce il loro libero e individuale movimento nella storia, con grande varietà di classi, di costumi, di opinioni e di caratteri. Vi domina soprattutto il comico, come Perpetua, l'oste e Tonio nella loro bassa sfera, e in una sfera più ampia donna Prassede e don Ferrante.

Come i personaggi, così son condotti gli avvenimenti. I quali, se hanno una relazione manifesta col mondo ideale ov'è l'obbiettivo del Romanzo, pure l'oltrepassano, e si sviluppano liberamente e largamente ciascuno nel giro della sua esistenza particolare. La monacazione di Gertrude, la carestia e la peste di Milano possono sembrare avvenimenti troppo sviluppati a quelli che concepiscano un romanzo come una logica artificiale con equilibrio di proporzioni. Questi ed altri avvenimenti, rimanendo nel loro senso generale uniti col tutto, vi stanno come parti organiche, dotate di attività propria, vere e compiute persone poetiche, che in quell'armonia universale hanno fini e interessi proprii.

Così l'ideale religioso e morale che è la finalità del Romanzo, l'ultimo suo risultato, va a profundarsi nella infinita varietà dell'esistenza particolare, attingendo in recessi inesplorati del mondo reale novità e originalità di forme e di movenze, di cui non era esempio nella nostra letteratura, ed esce di colà misurato e limitato in modo che vi perde la sua purità logica e la sua perfezione mentale, internatosi

e mescolatosi nel gran mare dell'essere con tutte le imperfezioni e gli accidenti della storia.

L'istrumento di questa misura dell'ideale è l'analisi. L'ideale nella sua purità è sintesi, esistenza abbreviata e condensata, che ti ruba i limiti, e ti dà una immagine dell'infinito. Come lo spirito si fa più adulto, più decompone, limita e analizza, più l'esistenza si squaderna. L'analisi è il genio del mondo moderno, la porta del reale. E quanto la nostra letteratura fosse rimasta estranea al mondo moderno, si può argomentare dalla sua grande povertà d'analisi. Ciò che ivi trovi sono vuote generalità, succedute alle sintesi pregne e vigorose di Dante, a quel suo veder da alto e da lungi, vedere in blocco. E come la sintesi di Dante vi è degenerata, così vi è degenerata l'analisi di Machiavelli, succeduta l'acutezza, che è la sua caricatura. Manzoni apre il nuovo secolo, cercando nuova base nel suo reale storico o positivo, e spiegandovi una potentissima forza di analisi.

L'analisi è il suo antidoto contro quell'onda di vecchi e nuovi ideali, che invadeva le letterature europee. È lei che lo premunisce contro le sue proprie tendenze idealiste, e lo tiene sempre nella giusta misura, nel vero. Quando sviluppa con tanta facondia e con tanto vigore i principii fondamentali del suo ideale evangelico, sentimenti di carità, di amore, di umiltà, di sacrificio, di perdono, per bocca di padre Cristoforo o di Borromeo o di padre Felice; puoi trovarvi a ridire, senti qua e là non so che di enfatico e di polemico, non so che di preconcetto e di mentale introdotto artificialmente, e puoi giudicare il poeta di eloquenza e di unzione secondo a parecchi scrittori moderni; ma quando analizza, riesce sempre ammirabile, e a paro co' più grandi, primo, anzi unico in Italia.

La coscienza della sua straordinaria potenza di analisi genera nel poeta la tendenza o l'inclinazione a guardare le cose anche più delicate e fuggevoli non nella loro idealità astratta, ma nelle condizioni e ne' limiti della loro esistenza: ciò che dicesi il senso o il genio del reale. Le sue analisi non sono mentali e dottrinali, decomposizioni d'idee secondo una certa logica e una certa dottrina in veste poetica, come è spesso in Dante. Sono analisi naturali e psicologiche, che ti danno la cosa vivente, come l'ha fatta la natura e la storia, introducendoti ne' più delicati misteri della vita. Ciascun personaggio ha un suo proprio modo di guardare il mondo, una sua propria posizione morale e intellettuale formata dal temperamento, dal carattere, dall'educazione, da un complesso di circostanze naturali, psicologiche e storiche, che costituisce la sua personalità, cioè a dire il suo ideale. Sicché il vero interesse non è nella posizione che occupa ciascun personaggio dirimpetto al mondo religioso e morale preesistente nell'immaginazione del poeta, ma nella ricca originalità della sua esistenza individuale. Il lettore può ignorare che relazione tenga don Abbondio o don Rodrigo con quel mondo ideale, senza che scemi il suo interesse per queste creature immortali, anzi tanto gusterà più realtà così vivaci, così finamente analizzate, quanto meno si ricorderà di quelle relazioni astratte. Gli è come di quei peccatori di Dante, il cui interesse

non è nella loro posizione di rincontro alla giustizia eterna, ma nella loro posizione storica e psicologica.

E perché il poeta, gittando nello stesso fornello mondo ideale e mondo storico, sottoponendo tutto allo stesso processo di analisi, ha tutto unificato, dato a tutto gli stessi colori e le stesse forme, l'impressione generale che ti viene dal racconto è una, ed è quale ti viene dalla vita, scrutata ne' suoi più occulti strati di formazione e poi colta sul fatto, variata e mobile, nel suo libero gioco, nelle sue apparenze anche più accidentali e capricciose. L'Autore suole, quando ha a mano un personaggio, un oggetto, un avvenimento, studiare la sua successiva formazione, le fonti della sua individualità, la sua natura, la sua educazione, le sue forze e i suoi mezzi, il suo carattere, la sua fisionomia, il suo ambiente, e quando te lo ha bene spiegato, sicché tu l'abbi innanzi nel suo ideale, in ciò che gli è proprio e caratteristico, ecco, te lo mette in situazione, nell'atto della vita, e comincia la rappresentazione. Talora precede la rappresentazione, talora è mescolata abilmente l'una e l'altra cosa. Il risultato è che tu hai innanzi una visione chiara e vivace, ben definita e limitata. I più sogliono farti balzare avanti una figura nella sua concitazione, fidano nell'improvviso, mirano al meraviglioso. Scrutare, analizzare, spiegare, sono per costoro procedimenti distruttivi dell'arte, che ti raffreddano, ti gittano in uno stato prosaico, ti strappano tutte le tue illusioni, ti traggono da quella sfera del vago e del misterioso, dove regna la poesia. Sono i critici del dritto divino¹⁶, che pongono a base dell'arte un ideale immobile e intrasformabile, e rimangono fuori della storia, fuori della società moderna. Il nostro Poeta fa proprio un rovescio, quasi faccia a dispetto; l'improvviso e il meraviglioso, il miracolo è affatto estraneo al suo spirito, dove tutto è positivo, tutto è buon senso e misura; i più stanno a bocca aperta innanzi alla piramide; lui non l'ammira se non dopo di averla studiata e compresa; e ciò che ammira lui, non è quello che ammirano i più. E non sono solo le piramidi che attirano la sua attenzione; non ci è cosa sì piccola che non l'interessi; tutto ciò che si presenta al suo spirito, ha lo stesso dritto alla vita, ed è studiato e analizzato con la stessa cura; anzi la sua inclinazione è di entrare nel più minuto della vita, d'intrattenersi nelle più basse sfere, sdegnate dalla poesia nobile e solenne. Là, in quelle sfere inesplorate, trova i suoi ritratti più originali; là vivono i suoi osti e le sue spie, i suoi bravi e i suoi monatti, i suoi cappuccini, le sue Agnesi e le sue Perpetue, la sua Lucia e la madre di Cecilia; là incontra Renzo e là don Abbondio; di là esce animata e parlante la plebe, messa in iscena, o che suoni la campana a stormo, o la incalzi la fame, o la spaventi peste o guerra. Veggasi con quanta finezza è descritta e con quanta verità è messa in azione l'insorta plebe di Milano, quando assale il Vicario, e quando si fa giocare da Ferrer. Quel Capitano di giustizia, quel Vicario, quel Ferrer, chi li potrà dimenti-

16 Arguta metafora politica, che parifica l'estetica dell'ideale romantico alla coeva coonestazione dei regimi autoritari.

care più? Come ti potrà uscire di vista quella moltitudine a onda, mobile, volubile, contraddittoria, terribile, grottesca, nella varietà inconsapevole e subitanea de' suoi istinti e delle sue impressioni? Sotto a così vivaci rappresentazioni ndovini lo spirito osservatore di un Machiavelli. Potenza di stile, prodotta da potenza di analisi.

Gli è che con una così straordinaria forza d'analisi l'Autore congiunge un talento descrittivo e drammatico non meno straordinario. Mentre l'occhio sagace penetra in tutte le cavità e le pieghe e i ravvolgimenti d'un carattere, sta innanzi alla immaginazione la fisionomia, l'intera apparenza, e analisi e descrizione si alternano, si mescolano, si lumeggiano, si completano, insino a che fra osservazioni e descrizioni ti trovi nel bel mezzo di una situazione drammatica. Si alza il sipario, l'osservatore scompare; quel mondo con tanto acume studiato, con tanta evidenza descritto, eccolo in iscena, nell'atto della vita, e messo in tale situazione, che quelle qualità astratte, quelle forze in antagonismo, quell'ambiente, quel vario concorso e urto di cause naturali e psicologiche, paion fuori ¹⁷ e vengono alla luce, divenute passioni, sentimenti, giudizi, parole e azioni, cioè a dire divenute attori. Nessuno sa con più abilità trovarti una situazione, e metterla a posto nella variata trama del racconto, e cavarne tutt' i motivi e tutti gli effetti in un dialogo così rapido e così vivace, e talora in brevi discorsi, capolavori d'eloquenza popolare, come sono le parole di Griso a' suoi bravi, o l'arringa del Capitano di giustizia. Una situazione delle più interessanti è quando Ludovico, divenuto padre Cristoforo, chiede perdono al gentiluomo, fratello di colui che ha ucciso.

È il primo incontro e il primo trionfo dell'uomo ideale, cioè rispondente al mondo religioso e morale del poeta, sopra l'uomo mondano, quale lo ha fatto la storia. I caratteri astratti di questi due mondi in urto sono di qua l'orgoglio, l'amor proprio, di là l'umiltà e la sincera compunzione; di qua il gentiluomo, di là il povero frate; di qua l'uomo del secolo, di là l'uomo del Vangelo, e per dirla con l'energia del poeta ¹⁸, di qua la superba altezza, di là il disonore del Golgota. Queste idee non rimangono nella loro astrattezza, e non compariscono tali, se non nella fine, come la morale del racconto. Ma sono vere forze sotterranee che operano senza coscienza de' personaggi, e determinano l'avvenimento nel suo sviluppo e nella sua crisi. Stando all'apparenza, è il gentiluomo che trionfa. Eccolo lì, in mezzo alla sala, ritto, come un ritratto de' suoi antenati. Gli fa cerchio tutto il casato, gli fa corteggio tutta la nobiltà parata a festa, nelle sue divise storiche. Attendono una soddisfazione dovuta non alla giustizia, ma all'orgoglio di famiglia e di classe. Nel cortile e per le scale servidorame e plebe, con animo e aria di vassalli, pronti a batter le mani, a gridar viva al padrone. Giunge il frate, segno a cento sguardi curiosi. Ciascuno vuol vederlo, come si fa il ¹⁹ condannato

¹⁷ « Emergono ».

¹⁸ Nel *Cinque Maggio*.

¹⁹ Più arcaico di *si fa del*, con *fa* verbo vicario, cioè sostitutivo del verbo precedente (qui *vuol vedere*).

a morte. Non è il re della festa, è la vittima che va al supplizio. Questo è il mondo volgare, il mondo della folla, sia di plebe, sia di signori. Il quadro è stupendamente disegnato e colorito, e vi abbondano circostanze locali, che gli danno l'aria del tempo e del luogo. Ma ecco si muta la scena. E al mutamento è preludio uno di quegli sguardi profondi che il poeta gitta nel cuore umano. Tutta quella folla giudica come folla, e nel suo giudizio è sincera. Essi conoscono Ludovico, ignorano il nuovo uomo formatosi in lui, ignorano padre Cristoforo. E se si è fatto frate, egli è per salvare la pelle. E se viene a chieder perdono, gli è per riguardo umano, gli è perché così ha voluto il padre guardiano. Aspettano di vederlo turbarsi sotto i loro sguardi ironici, di sentirlo balbettare. Vedrà che significa essersela presa con pezzi grossi. Questi sono i sentimenti della folla, de' quali non hanno coscienza chiara, ma che trapelano da tutt' i loro atti. Ma la faccia sinceramente compunta del frate e la sua aria sicura e tranquilla dee rovesciare tutte queste prevenzioni volgari, e produrre sulla folla nuove impressioni tanto più irresistibili, quanto ella è più sincera e più trasmutabile ne' suoi giudizi. Dunque, quest'uomo non ha paura. E si è fatto frate per davvero. E viene qui a fare una buon'azione. Le disposizioni sono altre; un mutamento è già avvenuto negli animi prima che si mostri al di fuori. Con queste descrizioni, con queste analisi è preparata una incomparabile scena drammatica. Padre Cristoforo non fa le cose a mezzo; beve il calice sino alla feccia. Nessun segno di ripugnanza, di esitazione; nessun tentativo di un compromesso tra la sua naturale alterezza e la sua sottomissione. I suoi atti di contrizione e di umiliazione sono quali li vorrebbe l'offeso; la riparazione è intera, come intero fu lo scandalo. Mentre piega le ginocchia a terra, nel suo animo c'è questo pensiero così netto: quello fu scandalo, questa è riparazione. Nelle sue parole non perifrasi, non esordii, nessuna titubanza. Non cerca scuse; non va mendicando raddolcimenti e palliati; va diritto e rapido; la sua parola rassomiglia al suo pentimento; è sicura e sincera. Le mutate disposizioni della folla ora prorompono; a quella impertinenza degli sguardi succede un mormorio di pietà e di rispetto. E il gentiluomo cosa era? e cosa è divenuto? Era lì, come il protagonista del quadro, con la mano sul pomo della spada, in atto di degnazione forzata e d'ira compressa. Tutto è mutato intorno a lui; egli è ancora lo stesso. Ciò che lo move non è tanto l'uccisione del fratello, quanto l'offesa recata alla famiglia. E il fratello è innanzi a lui soprattutto un cavaliere. L'orgoglio di classe era al di sotto di quella degnazione forzata e di quell'ira compressa. E si può indovinare quali idee doveano entrare nel suo discorso. Avrebbe fatto sentire a quell'uomo tutta l'indignazione dell'offesa fattagli. Avrebbe respinte le sue scuse; nessuna scusa può rendere scusabile l'audacia di essersela pigliata con tal cavaliere, con tale famiglia. E se non avesse quell'abito.... ma in contemplazione dell'abito si degnava di perdonargli. Questo era il sugo del discorso; ma gli atti e le parole del frate e il mormorio della folla gli rovesciano tutto il discorso. E colto lì all'improvviso tra le idee apparecchiate e le idee sopravvenute, toglie spazio di raccogliersi,

di calmarsi, l'alterazione interna gli altera la voce, e balbetta tronconi di frasi, dove entrano le antiche impressioni corrette dalle nuove. Voleva dire: — L'offesa veramente è stata tale che non ammette scusa —. Ma «offesa» non è più la parola della nuova situazione, e si corregge, e dice «fatto», parola generica e senza colore, suggeritagli da un sentimento nuovo di delicatezza, da cui si sente dominato senza sapere perché. «L'offesa... il fatto veramente...». E si arresta, e non osa compiere la frase, per tema di dir cosa dispiacevole, e perché quel fatto che voleva dimostrare inescusabile, è già in cuor suo e di tutti non solo scusato, ma perdonato. Egli parla sotto l'impressione della folla, e ne sente il controcolpo²⁰ e si fa la sua eco. Colui è già perdonato, e la frase cominciata resta in aria, e spunta la nuova da una idea già preparata e subito corretta, perché la sua nuova situazione gliene fa sentire la sconvenienza. «Ma l'abito che portate... non solo questo, ma anche per voi...». E oh meraviglia! L'uomo preparato a ricevere scuse è lui che le fa, è lui che prende aria di accusato, trascinato da quel nuovo sentimento che si è impadronito di lui, balbettando, correggendosi, smozzicando frasi, quasi toccasse a lui mettersi in ginocchio, mentre prende per le braccia e solleva l'inginocchiato. E in verità l'inginocchiato è lui, è lui che sente innanzi a quello la sua inferiorità morale, con una coscienza confusa che gli trae per primo grido di bocca un: «Alzatevi!». Si può ora indovinare come finisce questa scena. La vittima ha la sua trasfigurazione; innanzi alla folla diviene un santo, e gli baciano il lembo dell'abito. Trasmutazioni così estreme negli animi non passano senza un tinta ironica che ci fa un po' sorridere a spese della folla, de' signori e del gentiluomo. Il poeta è così poco disposto a rimanere nell'ideale, che compie la scena con un tratto comico, il quale ci cava da quell'atmosfera momentanea e ci riconduce nello stato normale dell'esistenza. «Diavolo di un frate!», borbotta tra' denti il gentiluomo, rimasto solo. «Se rimaneva ancor lì per qualche momento in ginocchio, quasi quasi gli domandava io scusa ch'egli mi abbia ammazzato il fratello». Rotto il fascino, ripiglia suo²¹ uso e suo linguaggio. E a quella esaltazione succede in noi il sentimento abituale della vita. Gli è come avessimo sognato, o come, lasciando una pomposa festa, fossimo tornati nella nostra modesta stanza. Il poeta mostra qui tutte le sue forze, di rado unite in uno stesso uomo, quella sua vivace apprensione²² della natura esteriore, quel suo acume d'analisi, quel vigore drammatico, quella sua misura in situazioni tanto esaltate.

E perché il poeta è così disposto, che quando un personaggio gli si presenta, lo arresta subito e gli domanda: — Chi sei? —; perché sottopone tutto, uomini e cose, a processo di analisi, anche gli avvenimenti più prodigiosi, come la conversione dell'Innominato, anche gli uomini più straordinarii, come Federico Borromeo, perché non c'è meraviglia e non c'è grandezza che sfugga alla sua

20 «Contraccolpo» in forma ancor più franceseggiante (*contre-coup*).

21 L'assenza dell'articolo innanzi al possessivo è un residuo puristico.

22 «Percezione».

curiosità, perché non c'è emozione e non solennità che lo turbi e lo esalti, perché egli tutto decompone, tutto si spiega e tutto spiega, perché infine è lui che evoca quelle ombre e quegli ideali e dà loro un'esistenza naturale e psicologica, della quale egli possiede e mostra la chiave; si comprende la sua tranquillità dirimpetto all'opera sua, come di uno spirito superiore che non vi si lascia assorbire e trascinare, anzi vi rimane al disopra, e guarda con occhio critico anche nel maggior caldo della produzione. E si comprende pure come per entro al racconto si senta aleggiare non so che ironico, che è appunto una reazione del reale e del positivo contro ogni esaltazione ed ogni esagerazione. Quando un mondo se ne va, si dichiara l'ironia. Questo dà un alto significato all'ironia di Socrate o di Luciano, all'ironia di Ariosto o di Parini, all'ironia di Voltaire o di Goethe, questo dà un'importanza storica all'ironia di Manzoni. Essa è la faccia che prende venendo alla luce il senso del limite e della misura, in lui così caratteristico; è il senso del reale che si risveglia e si afferma. Di qui la sua disposizione a cogliere nelle cose umane quel di più e quel di meno, che ti fa dire subito: — Non è vero —, e che provoca quel cotal suo risolino. Lo stesso padre Cristoforo non può sottrarsi a quel suo sguardo ironico. Accomiatandosi da Lucia con queste parole: « Il cuore mi dice che ci rivedremo presto », — che sa egli il cuore? — nota l'inesorabile critico. L'ironia lo accompagna in tutte le sue analisi, anzi l'analisi è ella stessa un'ironia, dandoci la chiave di tutte le esagerazioni, a cui si abbandonano i personaggi. Noi che siamo stati messi a parte del segreto, e abbiamo veduto il dietroscena²³, e sappiamo tutt'i concerti e gli apparecchi degli attori, quando appariscono sulla scena, li accompagniamo con lo stesso risolino del poeta, o vi sieno moti e paure e credulità di plebe, o furberie di Conti e di Provinciali, o furfanterie di Azzecca-garbugli, o malizie di osti e di bravi. Anche nella rappresentazione degli ideali più cari e più nobili della vita, in mezzo alla naturale esaltazione de' sentimenti comparisce a un tratto quel tal risolino, che impedisce l'esagerazione, e ti ridona il senso della misura. Esaltazione spiegata è già esaltazione raffreddata. Questo che, secondo le regole comuni, sarebbe un errore, è appunto la genialità del poeta, la sua originalità, o per dirla con parola più modesta, il suo carattere. Il cappuccino che fa le sue osservazioni a padre Cristoforo e si acqueta ad un suo motto in latino, il maggiordomo che fa le sue rimostranze al Cardinale quando sta per ricevere l'Innominato, il Nibbio che parla di compassione, la vecchiarella che cerca di consolare Lucia a modo suo, i monatti che fanno il chiasso in mezzo alla peste, sono la presenza della vita comune, una specie di contro-ideale, che regola e tempera ciò che vi è di troppo esaltato in situazioni così drammatiche. Diresti che come Alfieri pare che aguzzi sempre il suo pugnale, Manzoni pare stia sempre lì a spuntarlo. Originalissimo è sotto questo aspetto l'incontro di Federico e di don Abbondio. Se Federico parlasse solo, sarebbe una predica insopportabile. Quelle idee, quei sentimenti

23 Equivalente disusato di « retroscena ».

così fuori della vita comune e nella loro generalità così illimitati, dalli e dalli, provocherebbero una reazione ironica nella sfera temperata, in cui sono i lettori. Ma la reazione è trattenuta e sviata dalle risposte e soprattutto dalle impressioni di don Abbondio, posto in una sfera morale bassissima anche dirimpetto al concetto ordinario della vita, incontro singolare e collisione vivacissima di ciò che vi è di più eroico nella vita morale e di ciò che vi è di più abbiëtto. E il risultato di quest'audace concezione è una situazione tragi-comica, i cui effetti contraddittorii si rintuzzano e si temperano a vicenda, sicché la reazione che produrrebbe ciò che vi è di troppo assoluto nelle idee dell'uno, è sviata da ciò che vi è di troppo volgare nel carattere dell'altro. E il vantaggio è tutto di don Abbondio: che produce effetti comici irresistibili con la naturalezza, la sincerità e la subitaneità delle sue impressioni, nelle quali apparisce tutto lui, nelle più varie determinazioni del suo carattere, paura, stizza, volgarità, ottusità, tutto impressione e immaginazione; dove il Cardinale è talmente immedesimato con le sue idee, che ti pare un ente di ragione, anzi che un uomo vivo: qui hai idee, là senti un uomo. Appunto perché nel Cardinale non ci è che una corda sola e ne' suoi toni più acuti; quando ella vibra di soverchio e troppo a lungo, sì che il discorso prende aria di sermone, la reazione, malgrado il correttivo di don Abbondio, sta lì lì per formarsi nell'animo del lettore, ed eccoti in buon punto il poeta che interrompe il sermone e dice lui la sua parola. Gli è che il poeta non è assorbito nell'azione, e non si fa imporre neppure dal Cardinale, ed anche dirimpetto a lui sta lì col suo risolino, disposto a burlarsi un po' insieme col pubblico di questo metter fuori con così poca fatica tanti bei precetti di fermezza e di carità, se non che riflette che quelle cose erano dette da uno che poi le faceva, e si riconcilia con l'oratore. Così rimasto fuori della scena tranquillo e intelligente spettatore, in comunione con l'uditorio e attento alle sue impressioni, egli vi partecipa, le spiega e le modera.

C'è nel teatro del mondo due temperature: l'una è degli spettatori, l'altra degli attori. Questi si trovano in una situazione ben determinata dirimpetto al pubblico indifferente, che non ne ha alcuna; ond'è che se troppo vi si scaldano, e alzano troppo il tono, e si mettono in una temperatura troppo elevata, scoppia la dissonanza. Il pubblico può al più ammirare certi effetti di arte, ma non vi parteciperà mai tutto e intero. Ti dà un bravo, ma c'è nella sua temperatura usuale qualcosa che ti resiste, e se troppo insisti, e se vuoi fargli violenza, eccolo lì che protesta e si ribella. Il che avviene, se tu stai troppo in sulle idee e ti formi un mondo artificiale, e non vuoi tener conto di quella mezzana temperatura in cui vivono gli uomini. Il buon senso si vendica e ti risponde con l'ironia. Ora la singolarità del nostro Poeta è questa, che mentre vive tra' più cari e nobili ideali della vita e te li pone innanzi e vuole trascinarti appresso a quelli, egli s' immedesima col pubblico, e riflette le sue impressioni e il suo buon senso, e facendo lui un po' d'ironia, previene la tua, riconducendoti sempre dalle situazioni più straordinarie in quella mezzana temperatura.

Il che spiega la grande popolarità di questo libro. L'ideale è sempre un po' pedante e un po' eccessivo. E quando tu stai per dire: — È troppo —, ecco lì l'Autore che ti previene e riconduce l'equilibrio. La sua natura è talmente armonica e completa, così disposta a tener conto in ogni affermazione della sua negazione e in ogni verità della sua diversità, così serena nella maggior perturbazione degli avvenimenti, e nel cozzo delle passioni e delle opinioni così benevola e indulgente, soprattutto così buona e sincera, che ispira simpatia e rispetto anche ne' più avversi. Nessuna passione è troppo urtata, nessuna opinione si sente offesa, a tutto ci è un « ma », che attenua, restringe, limita e misura, e non iscontenta gli uni, dopo di aver contentato gli altri, equilibrando le impressioni, e pacificando le contrarie opinioni nella sfera amica del giusto e del vero. Questo non è eclettismo, perché sta pur sempre nel suo splendore quel suo mondo religioso e morale, ma è naturale misura, che apre a quello più facilmente la via de' cuori, sì che, se non sempre convince, sempre si fa rispettare. Il che conferisce pure agl' intenti dell'arte, conservandosi la simmetria, la proporzione, la bellezza al di fuori così intera, come intera è la serenità della mente creatrice. Da questa disposizione armonica è uscita la Cecilia, e quella sua Lucia mansueta e bella anche nell'estremo dell'angoscia. Tragica è la morte di don Rodrigo e tra' segni della più viva disperazione, pure su quell'immagine alita come iride²⁴ di pace la preghiera di padre Cristoforo e il perdono di Renzo. Questa temperanza di sentimenti e di colori fra i maggiori strazii ci rende amabile e simpatica la predica di padre Felice.

Ond'è che questo libro, quando uscì, ebbe appassionati fautori, e nessuno deciso avversario, fra tanto bollore di passioni e di opinioni. E presto fu nelle mani di tutti, e penetrò, cosa rara in Italia, ne' più bassi strati sociali: al che contribuì non poco quella sua familiarità e facilità di espressione.

La popolarità dello stile è l'araba fenice, appresso alla quale oggi corrono i nostri scrittori. E credono sia un meccanismo così facile ad acquistare come fu il meccanismo classico. La letteratura scolastica abbonda specialmente di cotali meccanismi. Vogliono contraffare il fanciullo, vogliono scimmieggiare il nostro popolino, pigliando ad prestito il loro linguaggio, e sto per dire il loro cervello. E chiamano loro precursore Alessandro Manzoni, e si dicono manzoniani, come le scimmie di Petrarca si dissero petrarchisti. Credono che quel linguaggio di Manzoni stia da sé, faccia modello, come faceva modello quel linguaggio so lenne e nobile che fu detto classico.

Ne' *Promessi Sposi* linguaggio e stile non è costruito *a priori*, secondo modelli o concetti. L'è conseguenza di un dato modo di concepire, di sentire e d'immaginare. Lo stile è la combinazione delle due forze che aveva lo scrittore in così alto grado, la virtù analitica e la virtù immaginativa. Uso a decomporre,

²⁴ « Arcobaleno », nella *Genesis* segno del patto fra il Signore e gli uomini (che non torrerà il diluvio).

a distinguere, ad allogare secondo una certa misura o limite interno, che non è altro se non il senso del vero, l'espressione è sempre precisa e giusta, cioè vera, ed è insieme semplice, perché l'interna misura esclude ogni esagerazione ed ogni complicazione. Tutto è a posto, e tutto è nel suo limite; niente v'è di sì complesso, che non sia distinto e semplicizzato²⁵; perciò tutto è vero e tutto è semplice. Queste virtù intellettuali sono in lui anche forze morali, perché tutto è armonia in quella mente. Il suo senso del vero è fortificato dalla sua sincerità, il suo vigore analitico è aiutato dalla sua serenità e imparzialità, e quel suo gusto del semplice è anche semplicità morale, che lo tien lungi da ogni affettazione e ostentazione, da ogni ricerca di effetti artistici che non sieno inclusi naturalmente e immediatamente nel suo argomento. Questa è la base solida e direi organica del suo stile, non fabbricato per meccanismi o processi esterni, ma nato e formato nel suo spirito. Dico la base, perché se questo basta allo scienziato, non basta all'artista. Ci è il disegno, non ci è il colorito. Ma come il poeta s'interna nelle più minute latebre del suo argomento, scopre sempre lati nuovi, che stuzzicano più la sua curiosità e rinfrescano le sue impressioni. Scartando tutt' i luoghi comuni poetici e tutte le reminiscenze, esplorando tutto con osservazione diretta, gli brilla innanzi un mondo psicologico tutto nuovo, a cui il suo spirito non rimane indifferente, a cui anzi ha la più viva partecipazione. Perciò mentre tutto esprime con precisione ed esattezza di scienziato, in quell'espressione, non sai come, si mescolano e si fondono le sue impressioni, che la rendono animata e spiritosa. Dall'alto del suo osservatorio, sempre presente a sé, e non dominato, ma dominando, ciò che lo colpisce più è il contrasto tra quello che le cose sono e quello che paiono, velati gli occhi da ignoranza e da passione: ciò che dà alla sua espressione una leggierra tinta ironica, una forma, nella quale il reale vero si afferma di contro all'apparenza. Ma perché il mondo va così, e non può andare altrimenti, quell'ironia non è senza una cert'aria di benevolenza, essendoci nella più parte de' casi debolezze da compatire, perché debolezze della stessa natura umana. « Così va il mondo », nota il poeta, « o piuttosto così andava nel secolo decimosettimo »; correzione ironica piena di garbo, che fa ammettere ridendo il rimprovero e gli toglie ogni asprezza. Riserbando la sua indignazione per le singolarità vituperevoli di questo o quell'individuo, quando s'incontra in casi comuni e generalmente tollerati, l'universale tolleranza si rivela in quel carattere benevolo della sua ironia, come quando dice de' soldati in guarnigione che insegnavano la modestia alle fanciulle, e alleggerivano i contadini delle fatiche della vendemmia. Così la sua analisi è mescolata di malizie, d'ironie, di motti arguti, di riflessioni piccanti, e la sua espressione è così colorita, che spesso nelle cose si sente l'impressione, e nell'impressione traspariscono le cose: onde il suo stile, mentre è sempre semplice e preciso, è insieme sempre spiritoso. Ed è ancora altamente pittoresco, perché il poeta, oltre ad una eminente facoltà di analisi,

25 Ottocentesco per « semplicato », a cui lo preferivano perfino Fanfani e Arlia.

possiede una potente immaginazione. Appunto perché le cose fanno sul suo spirito una così viva impressione, le qualità più astratte, le nozioni più astruse, i fenomeni più spirituali prendono faccia e gli si muovono innanzi come esseri animati. E come tutto nasce da osservazione diretta delle cose nella loro individualità, quei colori non hanno niente di comune, e nascono con esse le cose. Non vi sorprendi mai ripetizione o reminiscenza di colorito; tutto è nuovo, perché tutto è proprio e non si rassomiglia che a sé stesso, a quel modo che nessun individuo si rassomiglia con altro. Onde avviene che tanti personaggi, tanti fenomeni, tante malizie, tante apparizioni lasciano nel tuo spirito sempre una immagine, che te ne conserva la memoria. Fino il Griso e il Nibbio, fino Gervasio e Tonio, chi può dimenticarli? attaccati i loro nomi a certi tratti plastici e caratteristici, che ti s'improntano ²⁶ nell'immaginazione. Nessuna malizia ti sfugge, nessuna ironia ti lascia indifferente; non ci è apparizione sì piccola e insignificante che non abbia una sua faccia propria, se non altro per dirti che la è piccola e insignificante. Vedi la forma sprezzante, con la quale è indicata la morte di Griso, come d'un animale senza pensiero, senza parola e senza rimorso, senza alcun vestigio di senso umano. E non perché non pensi e non parli, ma perché il poeta, con l'aria di chi guarda e passa, non degna raccogliere pensieri e parole di un essere così insignificante e volgare nella sua malvagità. Questa potenza e proprietà di colorito tu non l'incontri solo nell'analisi, ma ancora più nella rappresentazione, quando alla descrizione e al discorso succede il dramma, cioè a dire quando tale personaggio, tale avvenimento ben descritto, bene analizzato, entra in una data situazione. Mentre si opera e si parla, il poeta è là che dà il rilievo, scolpendo le figure, animando gesti, movenze, positure, dipingendo al di fuori tutta la vita interiore così bene esplorata, e cogliendo a volo le sinuosità più fuggevoli e più delicate della rappresentazione. E tutto questo mondo è così sempre tutto intero innanzi al poeta, che analisi e rappresentazione s'illuminano a vicenda, entrando l'una nell'altra e l'una all'altra specchio e rilievo, di guisa che spesso un tratto analitico ti rischiarà tutta l'azione, e un gesto, una parola ti richiama tutta l'analisi. Don Abbondio è il personaggio meglio analizzato e più compiuto. Lo incontriamo nelle più varie situazioni, sempre diverso e pur sempre quello. La sua nota fondamentale è la pusillanimità, che nelle situazioni più accentuate prende la forma acuta della paura; e la sua diversità è apparente, è nelle varie gradazioni di quella nota, come sono le sue stizze, le sue impazienze, la sua poltroneria, e fino il suo coraggio, quel tale coraggio della paura. Veggasi come così varie situazioni di animo sono illuminate da tratti analitici, e come talora un suo gesto, una sua parola ti richiama l'analisi, e gli caccia d'improvviso e a sua insaputa il gran segreto della sua natura a tutti manifesto, fuorché a lui, qual è il motto famoso: « il coraggio uno non se lo può dare ». Spesso l'analisi è il frontespizio della rappresentazione, ed hai un vero processo logico, una specie di premesse e di conse-

26 Ottocentesco (stavolta condannato da Fanfani e Arlia) per « imprimono ».

guenze; talora è in antagonismo e ne vengono grandi effetti estetici, come quel don Abbondio in quello stato di perfetta quietitudine²⁷, quasi di uomo contento che faccia il chilo, col suo famoso: « chi è Carneade? » rimasto proverbiale, còlto a volo e fissato in caricatura, con quella zimarra, con quel camauro²⁸, in quella figura grottesca, e da quel sicuro lido lanciato subito in pieno mare tempestoso. Queste intime commisure delle cose scrutate e connesse con tanta virtù intellettuale, e allagate, rilevate, armonizzate con l'occhio sicuro di un artista consumato, producono nell'unità dell'insieme anche l'unità del colorito, espressione immediata delle cose e delle loro impressioni sul poeta, e così preciso e giusto e semplice, perché la visione è chiara e l'impressione è vera.

Tale esce qui lo stile nelle sue forme intellettuali e fantastiche dalla sorprendente combinazione di due forze amicamente operose, un grande vigor logico e una immaginazione potente. Il suo carattere è la precisione congiunta con l'evidenza nella massima semplicità. O per dirla con una parola, è la naturalezza, quell'immergersi e obbliarsi della mente nella natura e parer una con quella. Il che se desideri²⁹ nelle parti serie e ideali, dove senti alcuna volta una certa ineguaglianza, un certo sfoggio come d'idee e di colori uscenti più da previsione mentale che da visione immediata, trovi sempre e in grado eccellente nelle parti mezzane e comiche della vita e nelle sue analisi. Chi disse che lo stile è l'uomo³⁰, disse una mezza verità. La verità intera è questa, che lo stile è la cosa nel suo riflesso e nel suo effetto sulla mente. Da questo lavoro esce la cosa impressionata, sì che tu ti accorgi che la è passata per la mente e ne ha ricevute le impressioni. La storia dell'arte è la storia di questa unione. Talora la mente accoglie in sé la cosa con poca serietà, e resta lei, e vuol comparir lei, e per volerla troppo abbellire, troppo assimilarla a sé, la snatura. Questo chiamano eleganza, che nella sua esagerazione conduce sino a' processi artificiali e convenzionali. A questa eleganza oppone Manzoni la sua naturalezza, sì che la cosa esce dalla sua mente nella integrità e nella verità della sua natura e delle sue impressioni. In questo senso Manzoni è il vero padre della nuova letteratura, il cui carattere a' nostri giorni è la naturalezza. Pur voi vedete da quello che si è discorso finora, come si richiedono maggiori mezzi e maggior potenza di mente a produrre questa naturalezza, che a produrre quella eleganza. Perché se è facile copiare artificialmente e riprodurre l'eleganza, difficilissimo è ottenere la naturalezza, la quale presuppone lo studio e l'intelligenza e l'amore delle cose, quali te le dà la natura e la storia, e una grande virtù nella mente di assimilazione e di produzione. Onde avviene che i più, come sono molti che si dicono scrittori popolari e realisti, correndo appresso alla naturalezza, trovano l'insipidezza, che è la cosa uscita dalla mente

27 Pseudolatinismo trecentesco (il latino tardo ha *quietudo*, da cui francese *quiétude*, inglese *quietude*).

28 Un « vecchio berretto a foggia di camauro » porta, ancora preziosamente, don Abbondio solo secondo l'edizione del 1825-1827 (nella definitiva, « una vecchia papalina »): il De Sanctis, che svalutava le correzioni degli autori, seguì a ricordare e citare il romanzo nella forma conosciuta da ragazzo.

29 « Se si trova assente ».

30 La famosa definizione di Buffon.

senza sapore e senza colore, senza quell'impronta spirituale, che le viene dalla sua dimora e dalla sua trasformazione nella mente.

Tale lo stile, e tale la lingua. Il grosso ³¹ materiale è qui la lingua parlata e intesa dall'un capo all'altro d'Italia, intramezzata di lombardismi e di toscanismi, che le comunicano la vivacità del dialetto. Scopo della lingua non è l'eleganza, che la impoverisce, la cristallizza in classificazioni arbitrarie e convenzionali, con un'aria di solennità artefatta; ma scopo è qui la perfetta similitudine sua con le cose, una espressione di quelle la più precisa e la più immediata, nella quale conformità consiste la sua bontà. Ond'ella ti riesce ricca, variata, mescolata di forme e di accenti, sempre propria e plastica, tale che assicuri la più rapida e la più evidente trasmissione delle cose ne' lettori. E perché il popolo concepisce appunto così, e vede per immagini e in modo vivo e pronto, scegliendo le vie più brevi, tutto ellissi e scorciatoie e troncamenti e abbreviazioni, come si vede ne' suoi dialetti, si comprende la grande popolarità di una lingua simile, e come di tutte le prose italiane questa sia che si legga tutta e volentieri e da tutte le classi.

Chi mi ha seguito, vedrà non essere poi maraviglia che quell'uomo, sopravvissuto per molti anni a sé stesso, morto in un tempo men favorevole alle sue opinioni religiose e al suo quietismo politico, ebbe pure tale testimonianza di onore, che per la sua unanimità si può chiamare nazionale. L'Italia, finite le lotte e calmate le passioni, giusta perché contenta, mirava in lui l'uomo che meglio seppe comprenderla non nella diversità de' suoi partiti che passano, ma in quella universalità di tradizioni e di aspirazioni, che sono il fondo della vita nazionale, e che nel momento dell'azione tutti ci unì, a quel modo che tutti fummo uniti appresso al suo feretro ³².

31 « Greggio ». La definizione della lingua manzoniana è peraltro un po' troppo semplicistica.

32 Il Manzoni era morto nel maggio di quello stesso 1873 in cui uscì (dicembre) il presente articolo.

FILOLOGI

GRAZIADIO ISAIA ASCOLI

Nato nel 1829 a Gorizia di famiglia israelita (come subito indicano il cognome desunto da una città degli Stati pontifici e la presenza del secondo nome rituale), morto nel 1907 a Milano dopo un lunghissimo insegnamento presso l'Accademia scientifico-letteraria (corrispondente all'attuale Facoltà di Lettere), l'Ascoli è l'introduttore in Italia della scienza glottologica e va considerato (nonostante i periodici tentativi di limitarlo o anteporgli dei precursori, dal Biondelli al Cattaneo) il fondatore della dialettologia storica italiana e in genere romanza, grazie alla sua capitale rivista, l'« Archivio glottologico italiano ». Malgrado le forti riserve mosse alla scuola dei cosiddetti « neogrammatici », sostenitori dell'ineccepibilità naturalistica delle leggi fonetiche, anche l'Ascoli si muove nell'ambito del positivismo evoluzionistico, rintracciando regolari corrispondenze nello sviluppo linguistico e dando il massimo rilievo alla fonetica; motore principe di tale sviluppo sarebbe secondo l'Ascoli (e questa è probabilmente la struttura più caduca del grande edificio) il « sostrato », cioè la reazione delle abitudini articolatorie preistoriche (nella specie, precedenti la colonizzazione romana).

Solenne scrittore anche nei suoi lavori più tecnici, quali, per limitarci alla materia neolatina, i *Saggi ladini*, gli *Schizzi franco-provenzali*, la sintesi dell'*Italia dialettale* ecc., tutti usciti, come quelli che si citeranno, nell'« Archivio », l'Ascoli mostra flagranti le sue qualità di stile, tali da meritargli l'iscrizione al canone della storia letteraria, soprattutto negli scritti di metodologia, quali le *Lettere glottologiche* e il *Proemio* (1873) all'« Archivio », di cui si dà qui la maggior parte. Lontano, e, si ripete, non soltanto in essi, da un ideale algebrico e funzionale di scrittura, l'Ascoli immette nella sua prosa l'entusiasmo della scoperta della verità, presa a magnanima distanza, e tutto il giuoco dei suoi umori, sferzanti fino al sarcasmo. Sono qualità strettamente romantiche, che l'Ascoli, nato amministrativamente bilingue, nutrì anzi tutto dei maestri germanici dell'idealismo linguistico, Humboldt qua sotto ricordato, ma già Herder e i fratelli Schlegel; e che possedeva egregiamente a Milano, patria adottiva dell'Ascoli, un precursore della cultura positivista, e buon dilettante di linguistica (seppure non modernamente aggiornato alla sua tecnica istituzionale), quale Carlo Cattaneo.

L'ampio respiro sintattico e la letterarietà, quando austera quando acre, del tono consuevano perfettamente alle tesi dell'Ascoli, qui storico della lingua nazionale e precisamente difensore della sua storicità, in odio al culto manzoniano del fiorentino parlato. Bersaglio occasionale dell'Ascoli è il *Novo vocabolario della lingua italiana secondo l'uso di Firenze*, promosso da un congiunto del Manzoni e da un ministro suo ammiratore, il cui primo volume era uscito nel 1870, mentre il quarto e ultimo sarebbe stato pubblicato nel 1897, né all'opera arrise alcun successo: documento di quello che il Carducci ebbe a chiamare il « manzonismo degli stenterelli » [Stenterello è la maschera fiorentina]. (Sempre il Carducci ironizzava: « L'onorevole Broglio, lombardo, pensò provvedere commettendo all'onorevole Giorgini, lucchese, il dizionario dell'uso fiorentino »). Tuttavia, se non al modesto livello dei manzoniani (le cui posizioni giungono fino all'*Idioma gentile* di Edmondo De Amicis, 1905, in veste peraltro più temperata), al livello del Manzoni va detto che l'Ascoli non tiene in serio conto le ragioni dell'avversario. Il paradigma d'una lingua democratica comune a tutta l'Italia risorta a nazione, con

una nomenclatura unificata e una grammatica (fonetica compresa) unificata, era ispirato al Manzoni, illuminista, *idéologue* e in fondo giacobino, dall'esempio francese: se qui è fatto valere lo storicismo contro il razionalismo, l'eloquenza letteraria (così italiana) contro il parlato, quasi denunciando l'invecchiamento della cultura manzoniana, questa appare oggi, depurata s'intende del mito fiorentino, portatrice di esigenze politicamente valide e realizzate da larga parte della prassi.

PROEMIO ALL' « ARCHIVIO GLOTTOLOGICO ITALIANO »

Un vocabolario che si viene stampando in Firenze sotto auspicj gloriosissimi¹, rappresenta un principio, o un'innovazione, di cui gli riesce far mostra nella prima parola del suo frontispizio, poiché egli si annunzia per *nòvo* anziché *nuovo*, così riproducendo la odierna pronuncia fiorentina, ch'egli trova urgente di rendere comune a tutta l'Italia, siccome parte integrale dell'odierno linguaggio di Firenze, il qual dev'essere, in tutto e per tutto, quello dell'Italia intiera. La medesima pronuncia fiorentina gli suggerirà, ed egli dovrà accettare, sotto pena di non lieve incoerenza: *mòre* per *muore*; *sòla* per *suola*; *fòri* per *fuori*; *io nòto* per *nuoto*; *io sòno* per *suono*; *còco* per *cuoco*; *òmini* per *uomini*; e via discorrendo.

Ora, tutti conoscono, e nessun conosce meglio de' promotori del *Novo Vocabolario*, l'intima ragione dell'*uò* che questi tenta di sbandire. L'*uò* italiano, se per comodo de' lettori qui si vuol ripetere codesta ragione, è normale prodotto dell'*o* breve latino quando porti l'accento, come l'*ìè* è prodotto normale dell'*e* breve latina accentata. Laonde avemmo: *io muòvo*, allato a *noi moviàmo*; *nuòvo*, allato a *rinnovàre* e *novità*; così come avemmo: *siède*, allato a *sedùto*; *piède*, allato a *pedàta*. L'*o* lungo latino, all'incontro, o l'*e* lunga latina, quando pur sieno in accento, ci danno sempre la vocale scempia (e chiusa); quindi, per esempio: *vóce*, *amóre*; *séra*, *avére*. E siccome la brevità o la lunghezza della vocale latina non proviene naturalmente da un capriccio, o da una convenzione, del popolo de' Quiriti, ma sì è un accidente che ha le sue ragioni organiche e ancora si vede difilatamente risalire a tale antichità, rispetto alla quale sono avvenimenti moderni le storie più remote; ne viene, che la distinzione che noi abbiamo così perspicua e familiare, tra *nuòvo* (*nŏvus*), a cagion d'esempio, e *lóro* (*illŏrum*), dipende da varietà fondamentali che rannodano, nel tempo e nello spazio, una grande e nobilissima parte del *genus homo*; è insomma un fenomeno storico, il quale, connaturato e saldo nell'uomo odierno, rivaleggia d'antichità col mondo fossile. Se perciò tra coloro che si affaticano intorno alla storia delle lingue, surga qualche lamento contro

¹ Del Manzoni: ne furono compilatori G. B. Giorgini (1818-1906), genero del Manzoni, e del resto non fiorentino (lucchese, professore di legge a Siena e a Pisa), ed Emilio Broglio (milanese), il quale come ministro dell'Istruzione costituì la commissione (1868), presieduta dal Manzoni (che stese la celebre *Relazione* finale, seguita da un'*Appendice* nel 1869), sui problemi dell'unificazione linguistica.

il tentativo di menomare o di abolire una tale distinzione, senza che alcun parente bisogno ci spinga a manomettere il prezioso cimelio, e anzi risulti da questo intento un danno manifesto anche nell'ordine pratico della parola; se taluno di coloro, soverchiamente appassionato, trascenda a scrivere, che il tentativo gli sembri addirittura un'offesa o una sfida al moderno sapere; è abbastanza probabile, che anche prima che si aggiunga alcun'altra considerazione, possa avere facile scusa, o perdono, presso i più, lo zelo poco importuno di quei modesti operaj². I quali, inoltre, per effetto del loro mestiere, vedono di continuo, che qualche scarso sviluppo, od avanzo, dell'*uò* nel provenzale, non toglie che questo particolar continuatore, o succedaneo, dell'*ò* latino, sia veramente il distintivo più cospicuo della romanità italiana. L'*uò* degli scrittori fiorentini non coincideva già soltanto con l'*uò* di Arezzo o d'altre terre circonvicine, ma ritrovava sé medesimo, a tacer dell'Italia meridionale, in molta parte della superiore, come può vedersi anche dai fogli che vanno qui uniti³; e così riusciva di tanto più facile che egli entrasse nelle scritture della penisola intiera. Il dialetto (osano dire fra di loro due degli operaj di cui si parla⁴, illusi forse dalle loro esperienze continue), quando è diventato lingua, aveva florida questa proprietà, e la mantenne o la immise in ogni altra regione italiana, sì che, da più secoli, quanti italiani o stranieri hanno conosciuto o creduto conoscere la lingua della civiltà italiana, hanno sempre scritto ed anche pronunciato quest'*uò*; oggi perciò la lingua, salda ed una almeno in questa parte, deve naturalmente conservare l'importante carattere pur nel nido onde è uscita, se pur la favella familiare ivi paja prossima a smarrirlo. E l'importanza del carattere, sempre per quegli operaj, sta anche in ciò, ch'esso abbia la parte più cospicua in quel movimento grammaticale, intrinsecamente italiano, che consiste nell'avvicinarsi di due diverse figure verbali secondo la sede diversa che abbia l'accento; poichè ognuno conosce che l'alternarsi, a cagion d'esempio, di *muov-* con *mov-*, in *muòvo* e *moviàmo*, dipende da quello stesso principio pel quale è *òdo* (AUDIO) accanto a *udiàmo*, *èscò* allato a *usciàmo*, *dèvo* allato a *dobbiàmo*. È una movenza, una varietà regolata, che passa fra i pregi della parola neo-latina in genere, e dell'italiana in ispecie. Dovremo noi credere, che un grammatico ragionatore pensi ad abolire, o a menomare, in nome dell'unità e del popolo, una proprietà del suo linguaggio, che sta così salda, ed esce così spontanea dalle viscere popolari? Senonché, il povero dialettologo, continuando per questa via, temerebbe davvero di persuadersi delle proprie sue ragioni troppo di più che non giovi; e meglio gli conviene il porsi a ristudiare gli scritti, in cui le dottrine o le ragioni del *Novo Vocabolario* sono esposte, da' suoi promotori più cospicui, con quella sicurezza, lucida e robusta, che sponga anche le obiezioni che non vince.

2 Con attenuazione retorica, « tecnici (della glottologia) », cfr. sotto *officina*.

3 Le pagine appunto del primo volume dell'« Archivio glottologico italiano », interamente occupate dai *Saggi ladini* dello stesso Ascoli, che ovviamente trattano anche dei rapporti coi limitrofi dialetti italiani settentrionali, lombardi e veneti.

4 Uno è l'Ascoli, l'altro il suo principale collaboratore, il piemontese Giovanni Flechia (1811-1892), professore di glottologia all'Università di Torino.

Ma più che obiezioni vere e proprie, al dialettologo rispuntano sempre dei dubbj inquieti, che versano circa il valore di certi paragoni, circa il modo di considerare le cause del male o di pensarne il rimedio, e insieme e in ispecie, com'è naturale, circa il carattere che la disputa assume nell'ambiente di quella cultura, dalla quale dipende, fra le minute cose, ma cosa per lui principalissima, l'esistenza o la fortuna della propria sua officina⁵. Questi dubbj, però, null' hanno essi medesimi in sé di peregrino o di nuovo, e ora si accompagnano a un altro e molto grave dubbio, che è dell'opportunità di manifestarli per le stampe, in brevissimo numero di pagine e quasi improvvisando. Ma è un discorso che anche stampato resterà confidenziale, come è scritto non per altro che per mantenere un impegno.

Il *Novo Vocabolario* non è già nemico delle indagini storiche intorno alle lingue o ai dialetti; le più schiette lodi, gl' incoraggiamenti più validi, vennero forse, tra noi, a siffatti studj da uomini che caldeggiavano i principj ch'egli rappresenta. Ma questi principj, e quindi l'opera sua, risguardano, egli pensa, ben altro e tutt'altro che non sia la storia o la filosofia delle lingue. Si tratta di un interesse nazionale, grande e pratico; di tal causa di utilità pubblica, dinanzi alla quale tace ogni diritto di conservazione per qualsiasi più ammirabile monumento de' tempi. Si tratta di dare all'Italia una lingua, poichè ancora non l'ha; e una lingua nazionale altro non può e non deve essere, se non l'idioma vivo di un dato municipio; deve cioè per ogni parte coincidere con l'idioma spontaneamente parlato dagli abitatori contemporanei di quel dato municipio, che per questo capo viene a farsi principe, o quasi stromento livellatore, dell'intiera nazione. Ora, come il municipio livellatore è Parigi per la Francia, così dev'essere Firenze per l'Italia; come la Francia deve la salda ed efficacissima unità della sua lingua non ad altro che allo scriversi e al parlarsi da tutti i Francesi la stessa lingua che si parla a un tempo e si scrive a Parigi, così l'Italia, che pur deve a Firenze quel tanto di linguaggio che la fa, bene o male, esser nazione, è d'uopo che ritorni a Firenze per rattemprarvi ciò che già ne prese, e prendervi ciò che ancora le manca, ed uscirne agitando sicura il suo pensiero nella ritrovata unità della parola. Qual fatica o qual concessione può parer soverchia per conseguire tanto fine?

Ora il dialettologo non nega di certo il male, cioè la mancanza dell'unità di lingua fra gli Italiani, e se ne risente, per ragioni che non monta⁶ confessare, più di quanto altri mai possa; né, per conseguenza, egli sa immaginare opera più meritoria di quella che valga a minorare questo male od a sanarlo. Ma le sue abitudini lo fermano naturalmente, prima che a ogni altra cosa, alle considerazioni, che ognun sa fare, ma che a tutti forse non pajono di ugual momento, sull'intima ragione del perché altri si abbiano questo gran bene della sicurezza della lingua, che all'Italia manca.

⁵ Si rilevi l'acuta coscienza ascoliana che la sua disciplina, la glottologia, beninteso nella forma allora praticata di linguistica storica o evolutiva, era condizionata al movimento culturale storico-positivistico, ai cui postulati contraddicevano i principj razionalistico-illuministici della teoria manzoniana.

⁶ « Importa ».

Perché veramente ha dunque la Francia la salda unità della sua lingua, o perché l'ha non meno salda, e anzi più salda e robusta ancora, l'Allemagna? ⁷

Tutti sanno rispondere, con maggiore e miglior copia di parole che non si possa qui ammannire. La Francia attinge da Parigi la unità della sua favella, perché Parigi è il gran crogiuolo in cui si è fusa e si fonde l'intelligenza della Francia intiera. Dal vertiginoso movimento del municipio parigino parte ogni impulso dell'universa civiltà francese; e come a quel movimento prendono attiva parte Francesi di ogni provincia che non si sentono efficaci se non quando spendano le forze loro nell'unico e meraviglioso e tirannesco laboratorio che è in riva alla Senna, così nessun concetto, nessun'opera, nessun argomento di civiltà si può ormai diffondere per la Francia con altra parola che non sia la parola parigina, per la quale e con la quale surge. Nessuna città francese, priva ancora della lingua, ha mai portato le proprie sue creazioni a Parigi, *ut videret quid vocaret ea* ⁸; ma viene da Parigi il nome, perché da Parigi vien la cosa. E la Francia avendo in questo municipio l'unità assorbente del suo pensiero, vi ha naturalmente pur quella dell'animo suo; e non solo studia e lavora, ma si commuove, e in pianto e in riso, così come la metropoli vuole; e quindi è necessariamente dell'intiera Francia l'intiera favella di Parigi, con tutta la nobilissima sua grazia e con tutti i suoi capricci gergali, con tutta l'acutissima sua limpidezza, ma pur con quel suo fare stereotipo, che può facilmente intorpidire il pensiero e far che lo spontaneo rasenti l'automatico. Poiché non bisogna già magnificar soverchiamente le fermissime rotaje dell'unico uso; e se è buono che la parola obbedisca al pensiero con facil sicurezza, è vero e riconosciuto altresì, che i cervelli mediocri (e qui il mediocre è sempre quello che più importa e decide, perché i grandi fanno sempre bene dappertutto, qual pur sia lo stromento che è dato loro, e Paganini sonava allegramente con una corda sola) i cervelli mediocri lavorano tanto meno, quanto più il Frasarìo o Vocabolario della loro nazione ci mostri lucidi e attraenti, tutti ormai bell'e conati, gli spiccioli del ragionamento o del pensiero comune. Appena occorre poi toccare dell'enorme influenza che tanto grande agitazione intellettuale e civile ha dovuto avere sullo sviluppo della favella parigina; poiché tutti ormai hanno istituito confronti fra la parola che hanno spontanea i Littré o i Renan ⁹, con quella di Rustebeuf ¹⁰ o dei vernacoli borgognoni nel cui àmbito stava primamente la favella dell'*Isle de France*; come per lo stile ognuno ha potuto paragonare la prosa casalinga di Goffredo di Villehardoin ¹¹ (non monta per lo stile

⁷ Si noti la forma preziosa.

⁸ Parole della *Genesis* (II 19), là dove il Signore porta le creature ad Adamo perché dia loro un nome.

⁹ Émile Littré (1801-1881), fondatore della moderna lessicografia francese (il *Dictionnaire de la langue française*, le cui prime dispense sono del 1863, era finito di uscire nel 1872); al suo nome è associato, come di scrittore eminente, quello di Ernest Renan (1823-1892), la cui celebrità era allora dovuta principalmente alla *Vie de Jésus* (1863).

¹⁰ O Rustebeuf, fecondo poeta, probabilmente parigino, del Duecento (citato anche dal Manzoni nei suoi scritti linguistici). La tesi che fatti del borgognone arrivassero fino al « francien » (antico dialetto dell'Isola di Francia) e in piena Parigi sembra giusta ancor oggi.

¹¹ Geoffroi de Villehardouin (presso Troyes nella Champagne, qui italianizzata in « Campagna »),

che questi sia piuttosto della Campagna che dell' Isola di Francia) col romanzo o col dramma dell'odierna Parigi, dove, a citare il primo adatto esempio che il caso ci porga, una donna, non punto laureata, può dir con piena disinvoltura: « l' incision chirurgicale nécessaire par les besoins de l'alimentation » (che in lingua alla buona è *un taglio da introdurvi il cibo*). Se Firenze fosse potuta diventare Parigi, tutti i culti italiani oggi avrebbero sicuramente l' identico linguaggio dei fiorentini; ma è altrettanto sicuro, che il linguaggio di siffatta capitale dell' Italia non sarebbe il fiorentino odierno, e forse non si potrebbe pur dire un dialetto toscano.

La Germania, alla sua volta, non ha mai avuto un centro monarchico o civile da potersi pur lontanamente paragonare con Parigi; è stata scissa, nell'ordine politico, malgrado le apparenze di unità, in modo non meno barbaro di quello che fosse l' Italia; mantenne inoltre, e in parte ancora mantiene ¹², tal disgregamento fra i ceti diversi della sua società civile, che di certo l' Italia non conobbe o conosce il suo uguale; subì per giunta la separazione delle chiese, alla quale l' Italia ha avuto la fortuna o la sfortuna di sottrarsi; e pur possiede, malgrado l' infinita varietà de' suoi dialetti, la più salda e potente unità di linguaggio che abbia mai risonato sulla terra. Contro la quale affermazione, o l'opportunità di confrontare il caso della Germania con quello della Francia o dell' Italia, non si può affatto ripetere alcun argomento dalla disinvoltura eccessiva con che il tedesco è ricorso ai vocabolarj stranieri, o dalla sua facoltà estesissima di creare nuovi composti. Tutti, oggidì, per la molto diffusa cognizione di codesto idioma, sanno ciò anche fra noi; e tutti vedono, come la salda unità, di cui si parla in questo luogo, concerna in ispecie l'abbondantissima sicurezza di costrutti, di congiunture, di giustapposizioni, di frasi e dizioni, sempre proprie ed indigene, che rende la condizione del tedesco non diversa da quella che altri ammira nel francese e si desidera ¹³ nell' italiano. Ma nessuno, in Germania, adora o pur discerne la culla della lingua; e mentre i dotti tuttora discutono sul processo generale della sua formazione ¹⁴, tutti sono convinti, che sarebbe vana la ricerca del preciso angolo della patria tedesca, dal quale sbucasse primamente il rivolo, che era destinato a diventare una così gran fiumana nella cultura del mondo; né mai si è colà sentito il bisogno o il desiderio di ribattezzare le lettere ad alcuna fonte privilegiata di lingua viva; con questo di soprassello ¹⁵, che il più cospicuo, od almeno uno fra i più cospicui centri letterarj dell'odierna Allemagna, cioè Berlino, si trovi sopra un terreno, che non solo è di formazione germanica tutt'altro che antica, ma

uomo di Filippo Augusto (morto circa il 1212), autore d'una cronaca diplomaticamente apologetica della quarta Crociata alla quale aveva attivamente partecipato.

12 L'Ascoli scriveva prima dell' industrializzazione portata dall'epoca bismarckiana e guglielmina, anche se il relativo livellamento sociale doveva essere compiuto dalla doppia crisi del marco e dalla scomparsa della grande proprietà fondiaria dopo la seconda guerra mondiale.

13 « Manca ».

14 In una nota l'Ascoli stesso rileva peraltro come Lutero si fondasse sulla « lingua della cancelleria di Sassonia », mediante fra il polo alemanno-svevo e l'austro-bavarese.

15 « Per giunta ».

spetta altresì a quella sezione dialettale, cui non rivengono ¹⁶ le varietà dalle quali o fra le quali è surta la lingua letteraria; il che è pressappoco, trasportandoci in Italia, come se a Nizza o a Bellinzona oggi fosse il miglior fiore di una lingua, in cui si continuasse il tipo dialettale dell'Italia mezzana ¹⁷. Il genio di Lutero, signoreggiato un idioma aulico, greggio ed instabile, ne plasmò quella miracolosa versione della Bibbia, che ruppe l'unità della fede e creò l'unità della nazione. La Riforma, rifiutata da così gran parte degli Alto-Tedeschi ¹⁸, di cui restaurava la lingua, imponeva per sempre questa lingua medesima alla Bassa Germania. Ma il progresso dello spirito tedesco, e perciò della lingua fattasi comune alla Germania intiera, non continua sicuro e ininterrotto da Lutero a' nostri giorni; pur dopo Leibnizio ¹⁹ resta mal certo, e l'età di Klopstock e di Kant, due uomini che son morti nel secolo in cui viviamo ²⁰, può ancora vantarsi autrice della nazione, e nel pensiero e nella lingua. Quindi è affatto moderna la salda unità intellettuale e civile della Germania; eppure è così profondamente salda l'unità della sua lingua. Gli è che l'energia della progredita cultura, e del ridesto sentimento nazionale, venne colà ad accoppiarsi a un'operosità infinita; gli è che ogni studio del vero e dell'utile ha rapidamente compenetrato la nazione intiera, e determinato un tal movimento di ogni attività civile, un tale affratellamento in ogni industria della mente e della mano, una tanta unione d'intenti e di affetti, che nessuna distanza materiale ha più diviso fra di loro i tedeschi, e son tutti diventati cittadini di una città che non esiste. Dice stupendamente il *Vocabolario Novo*, che il « laboratorio in cui la *natura* fa le lingue, le raffina e le perfeziona, non può essere che un'agglomerazione di uomini viventi in uno scambio continuo e obbligato di pensieri e di uffici ». Ma l'organo dello scambio non è sempre necessario che sia la glottide ²¹; può anche essere la penna, purché si sappia scrivere; e quando milioni di menti agitano o hanno agitato la penna operosa, lo scambio si fa così rapido, complesso, nobile ed efficace, la suppellettile messa in comune si allarga, si affina, si afforza così mirabilmente, che l'agglomerazione o associazione di uomini, tra cui lo scambio avviene, può innalzarsi di fase in fase nella regione del pensiero (che non è poi una regione artificiale), mentre altrove si disputa di glottidi privilegiate o non privilegiate. Se i pensatori sono in continuo colloquio fra di loro per tutta la gran patria tedesca, l'operaio, da più generazioni, forse da secoli, la misura avidamente co' suoi passi, pregando e cantando nella lingua della sua chiesa; e il vocabolario dell'officina, così come quello del filosofo, ha ormai subito il naturale o razionale suo processo di selezione e di consenso. Col poeta, fattosi inter-

16 « Fanno capo ». La Prussia era di lingua baltica, e la germanizzazione, dovuta in gran parte, nel basso medio evo, all'opera dei Cavalieri Teutonici, la ascrisse dialettalmente al basso-tedesco, mentre la lingua nazionale si fonda sull'alto-tedesco (*Hochdeutsch*).

17 « Centrale ». Oggi dai dialetti *mediani* (B. Migliorini) si escludono i toscani.

18 Cioè (vedi nota 16) meridionali.

19 Leibniz in forma latinizzata: il filosofo (1646-1716) scrisse in francese e in latino.

20 Klopstock nel 1803, Kant, suo coetaneo (1724), nel 1804.

21 Parte della laringe che è l'organo fonatore essenziale.

prete assiduo della fede, educatore assiduo e onnipresente di ogni nobile affetto della nazione, la lingua ivi ricorre di continuo alle vive fonti della tradizione antica e del popolo, mentre la scienza, o meglio l'energia riflessiva e scernitrice, stampa in ogni movimento del linguaggio, anche ne' più intimi e riposti, l'impronta indelebile della sua serietà divina. Nella scuola, nella stampa, nella intiera operosità sociale che tutta è alimentata di culta parola, si agita colà quell'intensa vita della lingua, nella quale la proposta individuale, la creazione, la disumazione²², l'adesione, il rifiuto, la riforma, la diffusione, l'uso, sono avvenimenti od effetti incessanti, pei quali si continua o si riproduce, in nobilissima sfera, il medesimo processo di consenso creativo, onde pur surge e si assoda e si trasforma un vernacolo qualunque. Se nessun'altra nazione fabbrica tanti dizionarij di ogni lingua quanti ne produce la Germania, in nessun paese, all'incontro, gli scrittori sentono minor bisogno di ricorrere al lessico per apprendervi la lingua della propria nazione. Viva nella più ampia e viva di tutte le culture, si ravviva quella lingua nel focolare della culta famiglia, che ormai non ha favella diversa da quella dei libri; e non c'è bisogno di dimenticare i difetti inerenti a codesta razza, o a codesto linguaggio, per conchiudere, che l'energia, onde prorompe la unità intellettuale dei Tedeschi, ha ormai per suo portato una parola, la quale è l'effetto e lo stromento di tal facoltà collettiva di pensiero e di lavoro, cui l'umanità non aveva peranco raggiunto.

Che sarebbe avvenuto, in ordine alla parola italiana, se l'Italia si fosse potuta mettere, molto più risolutamente che pur non abbia fatto, per una via non disforme da quella che la Germania ha percorso? Roma, per la sua originaria attiguità dialettale con quella regione a cui la parola italiana va debitrice di ogni suo splendore²³, e per esservi continuato, mercé la Santa Sede, un moto energico, in molta e quasi inavvertita parte e come suo malgrado italiano; Roma, nella favella spontanea di quanti suoi figli non rimangano affatto rozzi, ci porge l'immagine o i contorni di una lingua nazionale, e meritava, anche per questo capo, ridiventare principe dell'Italia intiera²⁴. Ned²⁵ è necessario avvertire, che il grado di magistero, raggiunto da molti autori toscani e non toscani, antichi e moderni, sia per la lingua e sia per lo stile, e sempre in ordine al concetto della vera unità nazionale, appare ben diverso all'umile scrittore di queste pagine da quello che ai fiorentinisti non debba parere. Ma la nostra interrogazione fa parte naturale d'un colloquio immaginario che si tenga con questi, e versa intorno all'ipotesi di un processo di fusione intellettuale, e quindi idiomatica e civile, indefinitamente più inoltrato che non si sia potuto avere fra gli Italiani. Ora l'assunto implicito in quella domanda, che è d'immaginare singoli esempj, i quali concernano un

22 « Esumazione ».

23 Studi relativamente recenti, e proprio della scuola che si richiama all'Ascoli (Merlo), dovevano poi mostrare la maggior lontananza dal tipo toscano dell'antico romanesco, sottoposto a un forte processo di toscanizzazione soprattutto all'epoca dei grandi papi fiorentini.

24 Recentissimo (1871) era il trasferimento a Roma della capitale d'Italia.

25 Fortemente letterario è il cosiddetto -d eufonico (su *ed er*).

tale processo ipotetico od i suoi effetti, può legittimamente parere arduo insieme e puerile; e pigliarlo nelle strettezze di un discorso così meschino com'è il presente, non è la minore fra le temerità di cui si danno tante prove in questi pochi fogli. Ma il bisogno dell'evidenza non permette di sfuggire questo carico ²⁶; e il trattarsi di casi immaginarij, non già di suggerimenti (che sarebbe una curiosa presunzione) o pur di concreti desiderj, potrà forse rendere meno difficile l'indulgenza di chi legge. Si finge qui dunque, per un breve istante, l'officina germanica trasportata e adattata all'Italia; dove intanto sarà lecito affermare, sulle generali, che la qualità della letteratura e quindi della lingua iniziale, e la potente organizzazione della chiesa italiana, avrebbero dovuto agevolare l'opera di non poco, e renderne il frutto ben più squisito di quello d'oltremonte. Il tipo della lingua italiana sarebbe sempre rimasto non solo toscano, ma sì propriamente fiorentino; vale a dire, per accertar l'enunciato con qualche esempio, che non solo un veneziano *amào* per « amato », o il milanese *rōsa* per « rosa », o un condizionale alla lombardesca o alla friulana come *io portarēssi*, oppure un costrutto come *tu hai-tu*, secondo il genio dell'Alta Italia, non vi sarebbe mai più stato legittimo o possibile, ma neppure un *gàmbaro* alla sanese ²⁷, in luogo del *gàmbero* di Firenze. Il tipo fonetico, il tipo morfologico e lo stampo sintattico del linguaggio di Firenze si erano indissolubilmente disposti al pensiero italiano, per la virtù sovrana di Dante Alighieri. Ma tutto quanto non contravvenisse al tipo, e fosse paesano e trovato acconcio o preferibile nella gran conversazione delle intelligenze nazionali, datesi a un'attività sempre più estesa e più intensa e svariata, sarebbe passato per non meno o pure più legittimo di ciò che spettava al fondo fiorentino, e a questo si sarebbe contessuto, e l'avrebbe in vario modo, e di certo non lievemente, modificato. Si sarebbe rispettata e voluta una libertà naturale e necessaria, ugualmente rimota dalla superstizione e dalla licenza; e non v'ha nessuna parte del linguaggio, per domestica, o confidenziale, o volgare che sia, la quale non avesse potuto o dovuto risentirsi della schietta fusione delle genti italiane. Poteva ben sorgere qualche lusso di voci o locuzioni equivalenti, ma il provvido rimedio stava unicamente nella *selezione naturale* ²⁸, che sempre e per ogni parte è il portato dell'attività prevalente, e nel caso nostro è la predilezione che si determina dal voto del maggior numero (i voti son presto dati, se tutti scrivono), oppur dal solo voto dello scrittore di genio, quando il pubblico ch'egli affascina è veramente la nazione. Il Fiorentino che si fosse messo a istruire per iscritto le fanciulle od i sarti, avrebbe chiamato *anello* quell'arnese che in tante altre favelle romane ²⁹ si nomina col normal riflesso di un *DIGITALE- ³⁰ o *DIGITELLARIO- di lingua latina. Ma il giorno dopo, in un'altra scrittura consimile, un maestro aretino avrebbe messo

26 « Sottrarsi a questo onere ».

27 Forma arcaica per « senese ».

28 Principio fondamentale dell'evoluzionismo darwiniano, conseguente alla « lotta per la vita ».

29 S' intenda, « romanze » o « neolatine ».

30 L'asterisco in glottologia indica forme non documentate direttamente ma ricostruite.

fuori il suo *ditale*, come voce più evidente e propria; e i suoi collaboratori di Venezia, di Milano, di Palermo, avrebbero dato subito ragione al fratello legittimo del loro *deziàl* o *didà* o *jiditali*; e l'uso di Firenze così se ne andava legittimamente sopraffatto³¹. Non è facile dire, quale avesse potuto meritare la preferenza, tra il *mattatôjo* (*MACTATORIO-) di Ancona e l'*ammazzatôjo* (*AD-MACTAT-I-ORIO-) di Firenze, entrambi di puro e identico metallo; ma certo si deve dire, che la scelta dipendeva da quell'attività in ordine allo studio e quindi in ordine a distinzioni teoriche e pratiche sull'arte e sull'istituzione dei macelli, che fosse l'opposto di quell'inerzia, la quale ha persuaso, se non costretto, un articolo dell'*Enciclopedia popolare italiana*³² (nella prima edizione per lo meno) a intitolarsi piuttosto *abattoir* che non *ammazzatojo*. Nelle Marche, o in qualche parte delle Marche, dicono *piovère a vento* per significare che la pioggia, spinta dal vento, cade in direzione obliqua (il friulano *plôvi di stravint*). Ora, nell'ambiente immaginario della nostra ipotesi, nessuno si sarebbe sognato d'interdire, *a priori*, l'uso di questa locuzione così calzante, per la ragione che andasse aspettato o il consenso o il sinonimo dei fiorentini. Se a un veneziano fosse venuto il capriccio di scrivere che una cosa *dà becco alle stelle*, per significare che è squisita, nessuno di certo gli avrebbe dato retta; né più che a lui ad un fiorentino o ad un napoletano, che avesse voluto mettere in mostra qualche suo modo di simil risma. Ma nessuno avrebbe mosso rimprovero al veneziano se egli offriva alla letteratura italiana il suo *mettere il cervello a segno*, malgrado il pericolo che a Firenze così non si dicesse, o ivi piuttosto mettessero il cervello *a bottega* od *a partito*. Vero è che il siciliano, per significare il medesimo, sarebbe forse uscito col suo *metter pensiero* (*mèttiri pinsèri*), unione di parole che altrove può valere « dare apprensione ». Ma ognuno vede, dopo il primo sgomento, che l'equivoco non può facilmente avvenire od anzi è a dirittura impossibile; poichè « metter pensiero », quando porti il significato di « dare apprensione », deve reggere di necessità un dativo, che nell'altra significazione deve di necessità mancare; e il *metter pensiero*, locuzione parallela al *metter radice*, sostenuto da una Sicilia che emulasse in attività civile la Sassonia, cioè che mandasse al continente italiano i suoi milioni di chilogrammi di libri, avrebbe potuto fare ben legittima fortuna, poichè l'autorità legittima è l'energia operosa. E il gusto dei forti, d'altro canto, suol essere meno schizzinoso di quello dei deboli; diguisachè, rimanendo sempre nella nostra ipotesi, se per « stare in apprensione » lo scrittore siciliano avesse più facilmente detto: *star con pensiero* (*stàri cu pinsèri*), e il veneziano, all'incontro, per limitarci a lui, più facilmente: *stare in pensiero*, il divario poteva forse piuttosto allettare che non spiacciare, e nessuno, ad ogni modo, ne avrebbe voluto fare un caso di stato. Si è sentito, che

31 Il *Novo Vocabolario*, come osserva in nota l'Ascoli, registra appunto *anello*, anche « per misura del seme di bachi. *Un anello di seme* ». E l'Ascoli commenta: « Il *Vocabolario* invita così la massaja o il novelliere (non dico il bacologo) di Lombardia, a smettere o a dimenticare il loro *didà de soménza*; e l'invito è tanto illegittimo, quanto è legittima la speranza che rimanga frustraneo ».

32 O *tesoro universale di utili cognizioni*, di Giovanni Berri (Milano 1871 ss.).

traducono il Caro dinanzi al tribunale dell'uso fiorentino, perché egli scriva: *trovare il pelo sull'uovo*; e pare che ogni buon Italiano avrà obbligo di non usare se non questo modo solo: *vedere il pelo nell'uovo*. L'autore di questi fogli non sa dire se il Caro, ch'era marchigiano³³, avesse, e prendesse con animo deliberato, questo modo che s'incrimina, da un qualche dialetto a lui familiare; ma può dire, che all'estremità orientale delle Venezie³⁴, la balia ha a lui insegnato il preciso modo che il Caro adopera, e vorrebbe ancora avvertire, che si tratta probabilmente, nei due diversi modi, di due idee alquanto diverse, secondo che si alluda a chi s'ingegni a scoprir delle scabrosità pur dove tutto è liscio (un pelo sull'uovo), o a chi si lambicchi a trovare in una data sostanza qualche elemento che le sia affatto estraneo (un pelo nella polpa dell'uovo). Ma piuttosto si permetterà di notare, che, data sempre la nostra ipotesi, nessuno cercherebbe o troverebbe di simili peli. Poiché, in quarant'anni di lavoro, quell'officina avrebbe centuplicata la densità del sapere; e la modificazione grandissima dell'apparato intellettuale della nazione, importerebbe per sé medesima, e per la mutata condizione degli animi, un così grande rivolgimento pur nell'ordine della parola, che la dicitura casalinga, o l'idiotismo ed il proverbio, assumerebbero, in ogni specie di scrittura, una sembianza ben diversa da quella che altrimenti possano avere. Ciò non vuol già dire, che l'idiotismo e l'ingenuità della dizione vadano sbanditi perché una moltitudine di pensatori, associati ma non livellati, abbia cresciuto energia alla parola, ne abbia sprigionato molte facoltà imprima latenti, abbia creato, sublimando il genio nativo, quello strumento caratteristico delle nazioni che è lo stile. Ma vuol dire, che se il sussiego è una gran brutta cosa quand'è un'affettazione, può all'incontro avvenire, molto naturalmente come ognun vede, che il colloquio segua in tali condizioni, nelle quali il mancare di gravità o di sussiego o di serio colore, costituisca egli, alla sua volta, una vera affettazione o il più grave degli stenti. Nessuno vorrebbe di certo che un ministro dicesse in parlamento: « l'Inghilterra arriccias il naso »; oppure: « noi in queste cose di Turchia non ci si ficca³⁵ il naso »; come ognun sente che fra due scienziati è modo più naturale, anche nel discorso casalingo: « vi si determina un piccolo vano », che non: « ci si viene a formare un bucolino ». Nel primo caso, è la solennità della conversazione che esige forme più elette; nel secondo, il modo più eletto deriva, quando pur non sia necessariamente richiesto, dall'abito di una mente, il cui lavoro è più complesso, e insieme più facile e sicuro, che non sia di solito il lavoro mentale di chi si esprime nel modo più pedestre; questo è d'aritmetica elementare, quello incomincia ad essere algebrico; e se v'è chi sappia fare il prodigio di riprodurre gran parte delle operazioni dell'algebra con la pura aritmetica, nessuno perciò vorrà sostenere che il prodigio sia una cosa naturale,

33 Più esattamente Annibal Caro era di Civitanova (ora C. Marche), in provincia di Macerata.

34 A Gorizia.

35 Forma vernacola fiorentina (anche nell'esempio finale *Noi si diventa*) consistente nella sostituzione dell'impersonale alla prima plurale.

o che una nazione si abbia a muovere a furia di miracoli. Ora immaginiamo, e v' ha ormai pur troppo, un' intiera società, anzi un' intiera nazione, nel cui eloquio il *determinarsi un piccolo vano* sia modo più naturale o consentaneo che non sia il *venircisi a formare un bucolino*, e noi vediamo facilmente, che la ragione di questa spontaneità, e la ragione della solennità legittima, si confondono in una ragion³⁶ sola per escludere molta parte di intimità casalinga, o municipale, dalla lingua con la quale parlano dinanzi al mondo le diverse stirpi di una medesima nazione. Qual mente si può pensare più aliena da ogni affettazione di quello che fosse la mente di Guglielmo di Humboldt?³⁷ Ebbene, proviamo a tradurre in istile casalingo, o florido d' idiotismi e di proverbj, una qualsivoglia delle sue scritture, o letterarie, o critiche, o filosofiche; oppure proviamoci a stabilire, dopo aver considerato l'opera sua e de' pari suoi, dove finisca il linguaggio delle lettere e dove incominci quello della scienza. O v' è cui possa parere più calzante il confronto di Platone fra un pugno di liberi Ateniesi, che non sia quello di Humboldt fra i milioni di Tedeschi, quando il problema verte sul modo in cui si possa estrinsecare, con uniforme parola, il pensiero di una nazione moderna, multistirpe³⁸ e centrifuga, il quale deve laboriosamente nutrirsi di un sapere infinito e per molta parte non indigeno? Di certo, gli idiotismi, i tratti popolarmente vividi, non possono e non devono mancare ad alcuna letteratura, o lingua scritta che dir si voglia; ma parte risalgono a quel primo fondo dialettale che servì a mettere in comune il lavoro intellettuale della nazione, cioè spettano all'età quasi infantile, all'età del cieco assorbimento, all'età meramente mnemonica della nazione rinnovellata; parte ne inocula più tardi o ne infonde irresistibilmente la virtù sovrana dell'Arte o il giovanile ribollimento di un'attività comune; ma sempre si tratta di fenomeno come istintivo, e l'istinto tanto può meno quanto più la riflessione può, né alcuno forse aveva prima d'ora mai immaginato che un vocabolario avesse a sfidar la riflessione e a inocular l'istinto. A sentire i fiorentinisti (ed è una scuola dove i discepoli vanno naturalmente e subito molto più in là che non faccia il Maestro, poiché non si tratta già del mero e solito contingente³⁹ della esagerazione di un principio, ma è il caso di un principio che non si possa distinguere dalla sua esagerazione, od anzi non è pure il caso di un principio, ma sibbene della semplice contraffazione, più o meno felice, di una realtà, spontanea insieme e necessaria, che la storia ha altrove⁴⁰ prodotto), pare molte volte, se non sempre, che essi non vogliano pensare altre obiezioni, se non quelle che credono derivare da pregiudizj italiani; e che al di là dei monti e dei mari, tutto

36 Apocope fonosintattica, ormai disusata nella lingua, tipica proprio del fiorentinismo manzoniano (la sua paradossale presenza in pagine antimanzoniane indica che l'Ascoli la sentiva giustamente — in difformità dall'intenzione manzoniana — come letteraria).

37 Wilhelm von Humboldt (1767-1835), prussiano, il principale filosofo romantico del linguaggio, in gioventù autore anche di saggi di critica letteraria (più noto quello sul *Hermann und Dorothea* di Goethe) e storico del mondo antico.

38 Neologismo ascoliano.

39 « Accidente possibile ».

40 In Francia, additata dagli scritti linguistici de. Manzoni come esplicito modello.

ciò ch'essi dicono debba sembrare la cosa più naturale del mondo, perché, ovunque si ha una lingua nazionale, sia avvenuto e dovuto avvenire che altro mai non si facesse se non quello appunto che ora essi chiedono alla loro pervicace nazione. Ma sarebbe un curioso esperimento storico il metterli a discutere di qualsivoglia innovazione, da loro caldeggiata, con quel qualunque uomo del mestiere che oltremonte a lor quadrasse. E si può dar loro facilmente un qualche esempio delle pedanterie che avrebbero a sentire da colui. Il sostantivo *punto*, egli direbbe, *exempli gratia*, essendo venuto a funzione quasi avverbiale (*non ne ho punto* = non ne ho nulla; *temo poco o punto*), da questa poté poi passare, nell'uso toscano o fiorentino, a far d'aggettivo (*poca paura, punta paura*); è vicenda ideologica ⁴¹ non gran fatto strana; è una evoluzione dell'uso che ha la sua chiara storia; ma di queste due fasi storiche del valore di *punto*, la prima era compiuta quando la favella dei toscani o dei fiorentini si riversò in quella serie di scritture che accomunò al pensiero di tutti gl' Italiani un medesimo tipo dialettale, e la seconda, all' incontro, non lo era, o non appare che fosse (l'essere e il parere fanno, in questo caso, lo stesso), e oggi, nell'età della riflessione, nessuna ragione ideologica, nessuna necessità tecnica, nessun consenso generale di popolo, viene a raccomandare al pensatore, o ad imporre ai letterati, la *punta vista* o i *punti scrupoli*; e questa naturalezza fiorentina, sarebbe perciò un'affettazione italiana. Voi insegnate, continuerebbe quel barbassoro ⁴², che si abbia a scrivere *dette* anziché *diede*; ma *diede* per *DĒDIT* è voce schiettamente popolare e italiana e toscana, quanto è *piède* per *PĒDE*; il dittongo vi assicura, se ne fosse d'uopo, che essa è uno dei fiori più spontanei e delicati della vostra terra; quanti Italiani mettersero in iscritto il loro pensiero, da Susa a Trieste e da Trento a Palermo, non hanno mai usato, da più secoli, altro che *diede*; e questa forma, squisitamente storica, e invidiabilmente pratica, perché si dovrà affettatamente sacrificare alla postuma ⁴³ prediletta di un vernacolo? Qualsiasi aberrazione dialettale (parla sempre il barbassoro) può bensì incogliere ⁴⁴ una lingua letteraria, per cause che inavvertitamente o indispensabilmente si subiscono; ma se voi oggi insegnate agli Italiani, che il modo: *io e te quando ci si lamenta* merita e deve soppiantare quest'altro: *quando io e tu ci lamentiamo*, voi date pien diritto ai vostri avversarj di rispondervi, che da pedante a pedante, meglio è la grammatica che lo sgrammaticare. Quando v' immaginate d'imporre il fiorentino *doventa* agli Italiani che scrivono *diventa*, questi dovrebbero sapervi rispondere, mercé le fatiche nostre, che se il fenomeno sporadico di *o* dall'*e* àtona latina, per effetto della labiale ⁴⁵ che sussegue, era compito e fermo nel fiorentino *dovère* (DEBĒRE) in quell'età di cui prima si è toccato, e ritornava per questo stesso verbo in un numero infinito di altri vernacoli italiani,

41 « Frutto di processo mentale ».

42 L'ipotetico « uomo del mestiere » di « oltremonte » (cioè presumibilmente tedesco).

43 « Innovativa » (sottinteso *forma*), ma dopo la fissazione della lingua.

44 « Colpire accidentalmente ».

45 Il -v-.

alcuno dei quali lo tollera eziandio nelle voci del verbo medesimo che hanno l'accento sulla prima ⁴⁶; nel caso di *diventare*, all' incontro, benché si trattasse di sillaba sempre àtona, il fenomeno non era compito e saldo nel fiorentino, né avrebbe trovato simile consenso negli altri vernacoli; e che perciò il volere oggi, nell'età della riflessione, che si lasci di punto in bianco il modo sempre usato da tutti gl' Italiani, e si turbi la norma etimologica (*di-ventare*), evidente a tutti e sentita da tutti, gli è proprio un fare troppo a fidanza ⁴⁷ con la bontà degli uomini. Ma se il barbassoro potesse mai sapere, che il fiorentinismo, in certi momenti, ha degli entusiasmi minacciosi, durante i quali par che l' Italia non debba risorgere se non al sacro grido di *Noi si doventa òmini*, egli direbbe, almeno fra sé, che questo è un bell'avviamento ad evirarsi.

.

46 Allusione alle forme settentrionali del tipo *do(π)* « io devo » (in cui però concorrono altre ragioni).
 47 « Riporre soverchia fiducia (in) ».

COSTANTINO NIGRA

Canavesano (nato nel 1828 presso Castelnuovo ora detto Nigra, morto nel 1907), appartenne alla carriera diplomatica prima del regno di Sardegna, col D'Azeglio e col Cavour, poi di quello d'Italia. Notissima la sua opera in preparazione della guerra del 1859 e la sua missione a Parigi nell'ultimo decennio del Secondo Impero e sul principio della Terza Repubblica. Non giova purtroppo alla sua fama la risibile leggenda che lo vuole mandato plenipotenziario e ambasciatore principalmente per impressionare con la sua prestantza l'imperatrice Eugenia e smussarne così le inclinazioni austrofile. Ma, quali che fossero le sue doti professionali, è sicuro che non è punto dilettantesca la sua opera di dialettologo (il Nigra collaborò all'« Archivio glottologico italiano » dell'Ascoli) e soprattutto di folclorista. La sua raccolta *Canti popolari del Piemonte* (1888), recentemente ristampata, fa testo ancor oggi: fra i cultori, parecchi insigni, delle tradizioni popolari nell'Ottocento italiano, dove s'incontrano nomi come quelli del filologo classico Domenico Comparetti e del palermitano Giuseppe Pitré, il Nigra rappresenta con l'Imbriani la parte del vero scrittore, non immemore degli studiosi più caldamente romantici quale il Cattaneo.

Dall'Introduzione ai *Canti* si riproduce una pagina in cui compaiono due temi propriamente romantici (oggi naturalmente contestati): quello (herderiano nella sua formulazione dottrinarina definitiva) della storicità delle canzoni di tema storico (applicata in particolare da Gaston Paris alle canzoni di gesta); e quello, elaborato dall'Ascoli sul piano fonetico, del « substrato celtico » nell'Italia settentrionale (ascoliano è il termine stesso di « substrato »). Pure notevole il richiamo a Darwin.

DALL'INTRODUZIONE A «CANTI POPOLARI DEL PIEMONTE»

[LA CANZONE STORICA DELL'ITALIA SETTENTRIONALE]

.....
La canzone costituisce propriamente il patrimonio poetico dell'Italia superiore. Essa è polistrofa, polimetra, dialettale, spoglia di carattere artificioso, e quindi essenzialmente popolare nella sua origine come nel suo processo, nel contenuto come nella forma. In Piemonte e nel resto dell'Italia superiore le canzoni sono, come fu già notato, o storiche o romanzesche o domestiche o religiose. Di esse una parte è originaria e propria del Piemonte o dell'altra Italia superiore, e una parte è comune ad altri popoli romanzi non italiani. Noi poniamo per principio generale, che una canzone, quando essa esiste in un solo paese, e non in vari, deve essere considerata, fino a prova contraria, come nata colà dove si canta,

e creata dal popolo che la canta. Quindi una canzone la di cui esistenza non sia stata constatata che nell'Italia superiore, deve, secondo questa regola generale, essere giudicata d'origine nord-italica. Esiste in Piemonte, come nell'altra Italia superiore, una poesia storica, narrativa, tradizionale, che ha per oggetto di ricordare fatti della storia patria, e che quindi è realmente indigena e nazionale. Le canzoni storiche tradizionali che trattano di fatti di storia non italiana, e si cantano dal nostro popolo, sono in generale d'origine straniera. Le cagioni e il modo d'introduzione in Italia di queste canzoni storiche originariamente straniere sono eguali per tutte le canzoni della medesima origine estera, e noi ne ragioneremo di proposito in appresso. L'esistenza in Piemonte e nelle altre parti della superiore Italia d'una poesia storica narrativa, nazionale e popolare, che manca in questa forma nell'Italia inferiore, è un nuovo argomento per dimostrare la persistenza del substrato celtico nell'alta Italia. La differenza profonda che distingue, per questo rispetto, le due poesie popolari dell'Italia superiore e dell'inferiore, non è il risultato di circostanze speciali, accidentali ed esterne. È un fatto etnico. La poesia epico-narrativa, come abbiamo già detto, ripugnò al genio latino, e fu invece prediletta in ogni tempo all'immaginoso temperamento dei Celti, soliti convertire la storia in leggende, e non aventi anzi anticamente altra storia che le leggende tradizionali messe in versi, e recitate o cantate. La formazione della canzone storica segue un processo che si lascia più facilmente sorprendere che non quello delle altre canzoni. Qui il fatto storico serve di termine di comparazione, e indica insieme l'epoca della prima redazione. La poesia storica veramente popolare e tradizionale è coeva col fatto da essa narrato. Questo principio non è certamente assoluto, giacché si deve ammettere che un canto popolare possa essere originato, posteriormente all'evento, da un racconto popolare orale o da una composizione artificiosa divenuta popolare e trasformata da una lunga trasmissione orale. Ma è applicabile nella maggior parte dei casi. In generale la formazione del canto popolare storico non è spiegabile che colla impressione ancora viva prodotta dall'evento narrato sull'immaginazione popolare. Le eccezioni sopra indicate, e altre, come, per esempio, quelle che occorrono in alcune forme di poesia popolare, quali sono le leggende religiose, hanno origine in condizioni speciali che converrà investigare e spiegare. Però la coevità, di cui parliamo, non vuol essere intesa in un senso stretto, né si deve pensare che il canto storico esca, subito dopo l'evento a cui si riferisce, perfetto e finito. Per le canzoni storiche, non meno che per le altre, esiste sempre un periodo più o meno lungo d'incubazione, al quale succede una continua elaborazione che si va perpetuando con fasi diverse, finché la canzone cada a poco a poco nell'oblio, o sia fissata dalla scrittura. La poesia popolare si trasforma costantemente, seguendo le modificazioni dialettali di tempo e di luogo. Obbedisce alla tendenza, propria d'ogni creazione, di conservarsi e di perpetuarsi coi suoi caratteri speciali, e subisce ad un tempo le esigenze trasformatrici e mutevoli dell'ambiente in cui vive. Anche nella poesia popolare, come negli idiomi, trova la sua legittima applicazione

la doppia legge darwiniana della trasmissione ereditaria e dell'adattamento. Il popolo si va continuamente adattando la sua propria poesia. E secondo che questa si trapianta, o si riproduce, a guisa di seme, in un terreno più o meno propizio, vi germoglia e si sviluppa, o degenera e isterilisce. Non è quindi a stupire se della stessa canzone noi troviamo modelli quasi perfetti in un luogo, e corrotti avanzi in un altro. Perciò la scelta giudiziosa e coscienziosa delle fonti, quando è possibile, è della più alta importanza. La stessa canzone, cantata in due luoghi anche vicini, o dalla stessa persona in epoca diversa, presenta sempre varianti più o meno notevoli. La canzone storica popolare, come le altre canzoni propriamente dette, è anonima. Non è improvvisata da un poeta popolare più o meno noto, come accade talora degli strambotti e degli stornelli. Ha carattere più impersonale. Uno dei processi più familiari di formazione della canzone storica popolare si è di applicare al fatto che ha colpito la fantasia popolare la melodia, il metro, il movimento, e spesso le parole stesse d'una canzone anteriormente esistente, modificando, togliendo e aggiungendo secondo il bisogno. Così la celebre canzone francese di Malbrouk¹ fu tolta dalla canzone composta in morte del duca di Guisa², la quale era stata probabilmente foggiate anch'essa sopra un canto più antico; e per citare un esempio nostro, la canzone storica piemontese che narra il matrimonio e la partenza per la Sassonia della principessa Carolina di Savoia,³ canzone nata nel 1781 o 1782, fu imitata da una canzone anteriore, *Matrimonio inglese*. Ma per queste canzoni anteriori, come in generale per tutte le canzoni antiche, eccettuati ben pochi casi, l'origine ci rimane tuttavia oscura.

.....

1 Forma in cui, entro una burlesca popolarissima canzone francese (« Lord Malbrouck s'en va-t-en guerre, / Mirliton, mirliton, mirlitaine... »), si tramanda il nome del duca di Marlborough (John Churchill, antenato di sir Winston), vincitore dei francesi in parecchie battaglie della guerra di successione spagnola (Höchstädt, 1704; Ramillies, 1706; Malplaquet, 1709).

2 Enrico duca di Guisa, responsabile della strage di San Bartolomeo, fatto uccidere (1588) da Enrico III.

³ Figlia di Vittorio Amedeo III, andata sposa ad Antonio Clemente duca (molto più tardi re) di Sassonia nel 1781, morta di vaiolo l'anno dopo. *Matrimonio inglese*, di origine francese, è per le sgraziate nozze d'una principessa di Francia col re d'Inghilterra.

UGO ANGELO CANELLO

Nato fra le prealpi trevisane nel 1848, morto immaturamente in un incidente stradale a Padova, nella cui Università era professore, nel 1883, nella sua produzione, assai ricca se raffrontata alla brevità della carriera, diede uguale spazio, cosa del tutto inconsueta anche tra i seguaci del « metodo storico », alla storia letteraria, alla glottologia (collaborò all' « Archivio » dell'Ascoli) e alla critica testuale. Si ricorda soprattutto per l'edizione, rimasta basilare, dell'arduo trovatore provenzale Arnaut Daniel, così caro a Dante (1883); ma, stavolta come la maggior parte dei suoi colleghi, intese prolungare la sua tecnica professionale nella letteratura militante, pubblicando, con prefazione del Carducci (Bologna, Zanichelli, 1881), una raccoltina di versioni poetiche dall'occitanico in stile dell'epoca (ricordano quelle da Heine di Bernardino Zendrini), intitolata *Fiorita di liriche provenzali*.

Dall' Introduzione alla *Fiorita* si riproduce, a designare il miglior livello cui potesse, e non era affatto frequente, salire il positivismo letterario, la paginetta sulla sestina dello stesso Arnaut Daniel (modello a Dante e al Petrarca). L' intelligenza del Canello si fonda sull'appropriazione militante del dato erudito, poiché nella rottura delle forme chiuse operata dal rimatore di sette secoli prima egli avverte, come dirà altrove, qualcosa di comparabile alla rivoluzione wagneriana, allora introdotta fra vivaci contrasti in Italia (battaglia per il *Lobengrin* a Bologna).

[LA SESTINA DI ARNAUT DANIEL]

.....
La sestina di A. Daniello è messa qui come saggio d'un mirabile artificio di forma a cui era naturale arrivassero questi amanti di testa. Nella prima stanza mancano le rime, sostituite invece, nell'originale, da lievi assonanze vocali e consonantiche, come: *arma-cambra, oncle-ongla, intra-verga*. Nelle stanze successive il trovatore, che è tormentato quasi da certe idee fisse rappresentate dalle parole finali dei versi, se le sente rimulinare in mente, se le armonizza quasi in diversa posizione, e un po' per volta avvezza sé e il lettore a sentire anche l'armonia latente delle assonanze speciali d'ogni stanza; nei tre versi del congedo poi egli riesce a riaccostare difinitivamente le sei parole e le sei idee tormentose e ad accordarle in modo a tutti sensibile; e così giunge a calmare e a quietare nell'armonia il tormento dell'animo suo.
.....

GIOSUÈ CARDUCCI

GIOSUÈ CARDUCCI

Giosuè (che più tardi si firmò Giosue) Carducci nacque nel 1835, da un medico condotto, a Valdicastello, deliziosa frazione del comune di Pietrasanta. Ma il paesaggio infantile da lui perennemente idoleggiato (« Dolce paese, onde portai conforme / L'abito fiero e lo sdegnoso canto / E il petto ov'odio e amor mai non s'addorme ») non è la Versilia, bensì la Maremma livornese dove il padre fu presto trasferito, i poggi e la piana litoranea, allora malarica, di Castagneto Marittimo (oggi Carducci). Laureatosi a Pisa, dopo brevi anni d'insegnamento medio e di lavoro editoriale, nel 1860 da Terenzio Mamiani della Rovere, ministro dell'Istruzione con Cavour, ebbe la cattedra di letteratura italiana a Bologna, dove visse fino alla morte, sopraggiunta dopo lunga infermità nel 1907. Per un terzo di secolo era stato in fatto, come lo chiamò il Croce, « il poeta-vate della nuova Italia » (riconosciuto anche da un fòro internazionale, col primo premio Nobel assegnato a un italiano, l'anno prima della sua morte): l'aveva sanzionato (1890) la nomina a senatore, conferitagli quando aveva ormai dimesso i giovanili spiriti polemici e repubblicani, mediata quest'evoluzione anche dall'ammirazione e poi amicizia per la regina Margherita (moglie di Umberto I), che egli esprime in verso (l'ode alcaica *Alla regina d'Italia*, nello stesso anno 1878 della sua ascesa al trono) e celebrò e giustificò in prosa (*Eterno femminino regale*, con titolo goethiano).

La prima attività poetica del Carducci, quella poi raccolta in *Juvenilia*, è dominata dall'esempio del Foscolo (rimasto poi sempre valido, particolarmente per i sonetti) e in buona misura anche del Parini, non senza ricordi, nei versi patriottici, del romanticismo manzoniano e berchettiano. Una cultura più larga, anche straniera (il Carducci fu buon conoscitore della poesia francese, tedesca e inglese), appare nella produzione matura, che certo si offre a prima vista come pia emulazione dei classici, particolarmente di Orazio nella sua doppia fronte satirica e lirica, ma che in questo stesso si rivela legatissima alla cultura europea della giovinezza dell'autore: la nostalgia degli antichi è nella tradizione di André Chénier e dei tedeschi grandi e minori (importante per lui August von Platen, 1796-1835), ma con vivace eco nella metrica delle *Odi* del nostro Giovanni Fantoni detto Labindo (1755-1807); mentre la vena fustigatrice e sarcastica è nutrita dal Heine e dal Barbier, la rievocazione « epica » della storia ha per principale patrono Victor Hugo, le desunzioni dall'antica poesia popolare o popolareggiante s'inquadrano nella discendenza di Herder e nell'elaborazione germanica ottocentesca della filologia volgare medievale. Il Carducci risulta dunque, anche e più specificamente per il desiderio d'inattualità, per la contraddizione fra aspirazioni neoclassiche e impulsi passionali e in genere occasionali, autore molto attuale al suo tempo, cioè elaboratore di una maniera tardo-romantica. Il Carducci è un poeta civile che declina al culto della bellezza formale, impassibilmente celebrato in Francia dai parnassiani, componendo fra l'altro il contrasto in un'interpretazione romana e imperiale della vita nazionale (ma un'ode come *Dinanzi alle terme di Caracalla* è molto più vicina al culto romantico delle rovine e a un impressionismo « malato »). Senza perciò rientrare di pieno diritto nel cosiddetto « decadentismo », che appartiene a una cultura più recente della sua, quella cioè dei simbolisti e in generale dei discendenti di Baudelaire, il Carducci, specialmente « barbaro », contiene, com'è stato ben mostrato dal Petrini (pur contraddetto dal Croce), elementi « decadenti ».

L'ordine che il Carducci assegnò alle sue raccolte di versi contempla (dopo i *Juvenilia*): *Levia Gravia*, che l'inno *A Satana* stacca dai *Giambi ed epodi*, mentre *Intermezzo* separa questi dalle *Rime nuove*; *Odi barbare*; e infine *Rime e ritmi*, seguiti dall'incompiuta *Canzone di Legnano*. Tuttavia questo ordine è solo approssimativamente cronologico, e assai più tematico e formale. La poesia « giambica », già presente in buona parte dei *Levia Gravia*, è mossa dallo sdegno veemente dell'autore contro la politica italiana nel primo decennio dell'unità e nei primi tempi di Roma capitale, specialmente nei riguardi della questione romana e della condotta verso Garibaldi: politica condannata come troppo mite, non abbastanza ghibellina e tirannicida. Essa costituisce in certo modo un compenso alla mancata partecipazione del Carducci a qualsiasi fatto del Risorgimento; e quindi prepara l'avvento della successiva poesia nazionale, che ha le sue premesse nel mito repubblicano romano della Rivoluzione francese, tanto cara al radicalismo del Carducci, tuttavia trasformato dall'identità geografica tra quella Roma e il centro del nuovo Stato. Sul piano del temperamento, poi, i *Giambi* danno sfogo all'aspetto selvatico e ostentatamente virile del carattere, dato psicologico sicuro ma anche, inevitabilmente, coltivato. I *Giambi*, idealmente (ma piuttosto sul piano della polemica letteraria contro il romanticismo sentimentale) integrati dall'*Intermezzo*, sono peraltro parzialmente coevi alle *Rime nuove*, con la loro esaltazione dei valori patetici dell'autore, le commemorazioni dell'infanzia (*Rimembranze di scuola*, *Idillio maremmano*, *Davanti San Guido*), le celebrazioni storiche (*Su i campi di Marengo*, la collana di sonetti *Ça ira*; ma *La sacra di Enrico Quinto*, poesia d'occasione che solo media verso la poesia storica, appartiene ancora ai *Giambi*), le prime concrezioni della « bellezza antica » (*Primavere elleniche*). Questa si attua in modo anche formalmente nuovo nelle *Odi barbare*, uscite in tre serie (la prima è del 1877), ma intrecciandosi cronologicamente alle *Rime nuove* (per esempio l'ode *A Vittore Hugo*, per la morte del poeta, 1881, è in forma tradizionale); e infatti le *Rime e ritmi* (1898), come dice il titolo stesso, affiancano poesia di tipo romantico (così *Jaufré Rudel*) e poesia « barbara », prevalentemente di emozione storica (*Piemonte*, *La chiesa di Polenta* ecc.). Infine il frammento compiuto della *Canzone di Legnano*, *Il parlamento* (dove « canzone » va inteso nel senso medievale che si ha in *Chanson de Roland* e simili, benché la forma, endecasillabi sciolti a gruppi di dieci, ne rispecchi il metro solo in modo assai vago), era stato stampato (sulla « Rassegna settimanale ») fin dal 1879.

Suscita una particolare attenzione l'iniziativa d'una poesia composta nei metri classici, e che il Carducci chiamò « barbara » perché tale pensava sarebbe dovuta sembrare ad antichi redivivi come composta in una lingua sprovvista delle opposizioni di quantità. Precedenti, per lo più di limitato valore espressivo, hanno un valore anedddotico, e furono studiati dal Carducci stesso, nella nostra letteratura rinascimentale, dall'Alberti al Tolomei; nell'ambito italiano, semmai, hanno importanza adattamenti quali quelli di Labindo: fantoniani sono per esempio i due primi elementi di *Primavere elleniche*, saffiche a rime incrociate. Ma i veri modelli del Carducci vanno additati, a suo onore, in un assai nobile settore della poesia tedesca: quello del grande Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), da cui, oggi valutato supremo tra i poeti germanici ma un po' meno al tempo del Carducci, Friedrich Hölderlin (1770-1843); e, limitatamente agli esametri e ai distici elegiaci, il Goethe del *Reineke Fuchs* (l'epopea medievale della volpe), del *Hermann und Dorothea* (epopea domestica) e soprattutto delle elegie, epistole ed epigrammi. Oltre ai distici elegiaci e alle meno frequenti serie di esametri, predominano, dei tipi oraziani, l'ode saffica e l'alcaica, ma non mancano asclepiadee e archilochee. In equivalenza ai singoli metri vengono adottati schemi isosillabici (o riunioni di emistichi) solitamente preesistenti nella tradizione italiana, di modo che, soppressa ogni rima (alla quale nondimeno il « ribelle » tiene a rendere omaggio nella lirica che apre le *Rime nuove*), gli effetti ritmici e melodici sono ottenuti mediante pure alternanze inedite

di misure, mentre variazioni del numero sillabico sono ammesse, a norma classica, e in corrispondenza all'impressione che producono se letti all'italiana, nei metri dattilici, esametro e pentametro. Non si può escludere che sull'ultimo punto qualche collaborazione possano aver prestato i ritmi liberi (o prosa numerosa) con cui il Tommaseo (autore pure di esametri) aveva reso i versi lunghi dei *Canti popolari greci* e degli *illirici* [croati]. Ne risulta comunque un'inclinazione al verso libero, e quindi anche sul piano prosodico un avviamento alla moderna poesia « decadente », che è stato opportunamente illustrato (nelle pagine più oltre riprodotte) da un critico come il Gargiulo.

La portata strettamente poetica del Carducci è stata ridotta in più adeguate dimensioni nel nostro secolo, ed è ormai in prescrizione la semplicistica, ma non per questo meno pericolosa, triade Carducci-Pascoli-D'Annunzio (in cui figurano due personalità di tanto maggior potenza), costituita a imitazione della terna scolastica del primo Ottocento, Foscolo-Manzoni-Leopardi, o addirittura della trecentesca, Dante-Petrarca-Boccaccio. Il più autorevole intervento critico favorevole al Carducci è quello del Croce, che lo definisce « un ultimo e schietto 'omerida' », la cui poesia « può dirsi un vero epos riflesso della storia d'Italia nella storia del mondo ». Il Croce riscontra però nella sua produzione tre possibilità positive (di poesia « etico-politica », « della storia », « personale o autobiografica ») e le tre negative corrispondenti (di poesia « praticistica o pratica », « erudita o professorale », « letteraria »), riconoscendo che tali « momenti ideali » sono press'a poco « consecutivi nel tempo »: « periodo letterario, pratico, autobiografico, politico-etico, storico-epico, erudito ». Ed è istruttivo che il Croce, mentre polemizza con Enrico Thovez, che nel suo libro *Il pastore, il gregge e la zampogna* (1910) aveva deplorato nel Carducci l'abbandono della linea soggettiva leopardiana, e mentre trova inficiato di dannunzianesimo ogni atteggiamento sfavorevole al Carducci, concordi poi col Thovez nel giudicare scarsamente spontanea la prosa carducciana in generale: non per nulla il Croce prosatore appartiene alla linea manzoniana largamente intesa. Quanto al D'Annunzio (si veda più oltre la sua testimonianza sul « maestro avverso »), chiudendo la canzone *Per la tomba di Giosue Carducci* coi versi « La fiaccola che viva Ei mi commette / l'agiterò su le più aspre vette », egli confessava retrospettivamente il proprio debito al Carducci alessandrino e nazionale, contribuendo all'interpretazione « decadente ».

L'interpretazione crociana venne spostandosi nell'ambiente della « Voce »: così Emilio Cecchi, nel suo saggio pascoliano (1912), mise l'accento sul poeta pànico, « primitivo », lodando la « purezza di visione » a cui riusciva un uomo così « ingombro di cultura », e quindi facendone un poeta della natura anziché della storia; Scipio Slataper, preferendo un Carducci più « stanco e ripiegato » di quello di Cecchi, sottolineava il suo momento elegiaco e malinconico, pervaso di senso della morte e della caducità. E fin qui, come più tardi del resto col Petrini o col Gargiulo, si restava nell'ambito di scelte entro le *Rime nuove* (nell'insieme, le preferite del Croce) e le *Odi barbare*. Ma col saggio di Renato Serra (pure 1910) *Per un catalogo (Carducci e Croce)* il punto di vista cambiava radicalmente: qui erano due uomini di cultura che venivano comparati, nel loro interesse per i classici e la letteratura, e il Carducci appariva meno come poeta che come propugnatore dell'umanismo, maestro « di letteratura e di umanità », colui che ha la « religione » (parola carducciana) delle lettere.

Il legittimo corollario dell'interpretazione serriana è la rivalutazione, infatti in corso, del prosatore Carducci sopra il verseggiatore; e più precisamente del prosatore non volto a fini solenni e celebrativi, vate in prosa, bensì addetto alla sua professione ovvero sorpreso a confessarsi, in pubblico o meglio ancora in privato. Tale prosa è certamente eclettica, e i modi puristici, essendo toscani antichi, vi incontrano familiarmente il parlato moderno, e l'umore e l'ironia, quando hanno luogo, portano lo scrittore

al limite d'un'autoparodia oltre il quale è la caricatura perfettamente cosciente dei migliori « Scapigliati », dal Dossi al Faldella o all' Imbriani. Il punto di partenza culturale meno remoto, dove il purismo e l'eloquenza sono addetti a interessi moderni, sembra essere, nel « ghibellino » Carducci, proprio quello dei maggiori letterati « guelfi », il Gioberti e il Tommaseo, con la toscanità natia in più. Nulla di più remoto dalla democraticità manzoniana, o per altro verso dalla razionalità, impiantata sul purismo ma secco e meridionale, del De Sanctis; e in realtà il manzonismo (ma in fondo il Manzoni stesso) e la critica desanctisiana sono idoli polemici del Carducci.

All'uno dei poli di questo Carducci da rivalutare è dunque il professore: ineccepibile per dottrina, inesausto nella curiosità di leggere, nettamente distinto dai seguaci del metodo storico perché degusta perennemente l'oggetto della cultura, mai dimenticando che verte sulla bellezza e quindi non staccandolo dalla contemplazione della natura o dall'ascolto dei propri sentimenti; più vicino semmai, con qualche estetismo e minor vigore mentale, ma con quel rispetto della bellezza come valore primigenio e « popolare », ai romantici tedeschi che fondarono la filologia romanza. Tutt'altro che matematico nel metodo, anche nella scrittura qualcosa deve ai vecchi e prescientifici editori di testi di lingua, come al purismo del romagnolo Francesco Zambrini che trovò allignante in Bologna. Il Carducci non perseguì l'inedito, come un po' più tardi i positivisti del primo « Giornale storico »; ma, le non molte volte che ne comunicò (principalmente dai Memoriali bolognesi), diede egregia prova di rattenuta partecipazione anche nello stile. Le sue edizioni sono per lo più giovanili: non solo quelle da cui, per esempio, fu poi ricavato *Il libro delle prefazioni*, ma altre compiute più tardi o mai. L'importante commento al *Canzoniere* petrarchesco, di cui fu pubblicato un primo saggio nel '76, e che completo, con la collaborazione del fedele Severino Ferrari, fu pubblicato solo nel '99, vanto della « Biblioteca » che il Carducci stesso dirigeva presso il Sansoni di Firenze, era in lavorazione fin dal 1860. Pubblicando da vecchio quello che gli era riuscito di attuare dell'antologia *Antica lirica italiana*, rimpiangeva in mirabili parole, dov'è il Carducci migliore, il disegno lungamente accarezzato e non potuto eseguire: « A me splendeva innanzi, bello e grande; e me ne compiacqui assai; e godo tuttavia dell'averlo almeno tentato ».

L'altro polo del Carducci scrittore è quello delle confessioni: la parte autobiografica della raccolta che egli intitolò *Confessioni e battaglie* (la parte restante è infatti polemica). Ma il meglio è una rivelazione degli ultimi tempi, poiché consiste nell'Epistolario, particolarmente vivace dove l'interlocutore sia femminile: non solo amiche quali Lina o Annie, ma per la verità anche la moglie. In tutti questi scritti è sempre celebrata la « religione » delle lettere, ma vi è anche sempre atteggiato il personaggio di chi vi attende.

La correzione vociana investe pure il Carducci critico: particolarmente per opera di Giuseppe De Robertis, che insiste sulla critica tecnica o di mestiere (e a ugual risultato giunge, movendo dal giudizio del Croce per ritoccarlo, il saggio di Luigi Russo su *Carducci critico*). Le migliori prove se ne sogliono perciò riconoscere nei saggi pariniani, raccolti in due volumi, *Il Parini maggiore* e *Il Parini minore*, e si possono in qualche modo ascrivere alla preistoria della critica stilistica. Frutti solo sparsi si possono ricavare dalle molte pagine dedicate a quasi tutti gli autori e i periodi della nostra letteratura; ma sagaci sono parecchi giudizi sui poeti contemporanei (non sul romanzo, genere invisibile al Carducci), i quali rientrano in sostanza nell'ambito autobiografico. Questo settore si oppone a quello eloquente e anzi retorico dei discorsi, quali quelli *Dello svolgimento della letteratura nazionale* e i tanti che si venivano richiedendo al commemoratore ufficiale, per le celebrazioni petrarchesche, boccaccesche ecc., e anche in circostanze puramente civili, come la morte di Garibaldi o il centenario di San Marino.

Le opere del Carducci, già raccolte lui vivo, sono ora oggetto, purtroppo alterandone il piano, di un' Edizione Nazionale, integrata dalle Lettere, pubblicata anch'essa dallo Zanichelli di Bologna. Da essa sono estratti i passi prescelti, prima i poetici, secondo l'ordine che hanno nella raccolta disposta dall'autore, ma con l'indicazione, da lui apposta, delle date, poi i prosastici. L'antologia poetica documenta, a fini espressivi, prima la poesia giambica, poi la metrica e la barbara, puntando sugli aspetti autobiografici, pànico ed elegiaci additati dai recuperi più positivi. Della prosa si documentano successivamente: la erudita, al suo livello più alto; la critico-stilistica, ricercata nella *Storia del «Giorno»* (dal *Parini maggiore*); la eloquente, ma nel suo angolo più personale, col primo paragrafo del discorso *Per la morte di Giuseppe Garibaldi* (1882); l'autobiografica, nel suo esemplare più celebre, *Le «risorse»* (1883), incluse in *Confessioni e battaglie*, e in due lettere altrettanto degne di diventar memorabili.

DA «GIAMBI ED EPODI»

Il titolo della raccolta è una dittologia sinonimica, in quanto gli *iambi* di Orazio, poesie satiriche ispirate all'esempio di Archiloco in metri prevalentemente giambici, hanno il nome di *Epodon liber*: sono infatti, con pochissime eccezioni, in *epòdi*, cioè in distici il cui secondo verso (che sarebbe, per proprietà etimologica, l'*epòdo*) è più breve del primo, per esempio composti, e sono la maggioranza, di un trimetro giambico più un dimetro giambico. I componimenti carducciani non sono vincolati a questo rapporto, ma il *Canto* prescelto e vari altri sono di quelli che nel loro doppio distico lo arieggiano (e ve ne sono di affini, benché raramente, nell'opera, cara al Carducci, di Heinrich Heine). Anche un rimatore francese allora celebre, Henri-Auguste Barbier (1805-1882), aveva scritto, come già del resto André Chénier, degli *Iambes*, poi *Iambes et poèmes*.

Il *Canto* colpisce pesantemente il governo di Giovanni Lanza (1810-1882), che, dopo aver assicurato Roma all'Italia, vi trasferì la capitale senza rumore: troppo alla chetichella per il gusto del Carducci, che allegorizza l'ingresso d'un'Italia conforme all'iconografia tradizionale (corona turrita con stella) fra il temuto strepito delle oche capoline. Il Lanza era medico, perciò «dottor Lanza».

CANTO DELL'ITALIA CHE VA IN CAMPIDOGLIO

Zitte, zittel Che è questo frastuono
Al lume de la ¹ luna?
Oche del Campidoglio, zittel Io sono
L'Italia grande e una.

Vengo di notte perché il dottor Lanza
Teme i colpi di sole:
Ei vuol tener la debita osservanza
In certi passi, e vuole

1 Di buon'ora il Carducci adottò la scrittura separata delle preposizioni articolate (*da i* ecc.).

Che non si sbracci in Roma da signore
Oltre certi cancelli ²:
Deh, non fate, oche mie, tanto rumore,
Che non senta Antonelli ³.

Fate più chiasso voi, che i fondatori
De la prosa borghese,
Paulo il forte ed Edmondo da i languori
Il capitan cortese ⁴.

Qua, qua, qua. Che volete voi? Chiamate
Il fratel Bertoldino ⁵
O Bernardino? ⁶ Ei cova, ei ponza, il vate,
Lo stil nuovo latino.

S'ell' è per Brenno, o paperi, sprecata
È omai la guardia. Brava
Io fui tanto e sottil, che sono entrata
Quand'egli se ne andava ⁷.

Sì, sì, portavo il sacco a gli zuavi ⁸
E battevo le mani
Ieri a' Turcòs ⁹: oggi i miei bimbi gravi
Si vestono da ulani ¹⁰.

Al cappellino, o a l'elmo ¹¹, in ginocchione
Sempre: ma lesta e scaltra
Scoto la polve di un'adorazione
Per cominciarne un'altra.

Così da piede a piè figlia di Roma
I miei baci io trascino ¹²,

2 Presso il Vaticano. Lì fu fatto fermare Vittorio Emanuele II in visita a Roma inondata.

3 Il cardinale Giacomo Antonelli, dal 1849 alla morte (1876) segretario di Stato di Pio IX.

4 Paulo Fambri, veneziano, giornalista e drammaturgo (1827-1897), e il tanto più famoso Edmondo De Amicis (1846-1908), già ufficiale di carriera (ma non capitano), affermatosi con *La vita militare* (1868): acquisiti a una prosa antiretorica che nel secondo si richiama, certamente stemperandolo, all'insegnamento manzoniano, già di suo antipatico al Carducci.

5 Il semplicione di Giulio Cesare Croce, il figlio di Bertoldo, che voleva covare le uova d'oca e le ruppe tutte.

6 Bernardino Zendrini, bergamasco (1839-1879), noto specialmente come traduttore di Heine (1865), ma qui, come nell'altro violentissimo « giambo » *A un beiniano d'Italia*, attaccato per le sue *Prime poesie* di quello stesso 1871.

7 Le truppe italiane entrarono negli Stati pontifici l'11 settembre 1870, dopo il ritiro dei presidi di Napoleone III (Brenno era il capo dei Galli invasori di Roma).

8 Truppe francesi, di origine coloniale.

9 Truppe indigene francesi (algerine), plurale (con -s erroneamente pronunciato) di *turco*.

10 Cavalleggeri tedeschi.

11 Cappellino di Francia ed elmo militare germanico.

12 Con particolare allusione al bacio del piede papale.

E giù nel fango la turrìta chioma
Con l'astro annesso inchino

Per raccattar quel che sventura o noia
Altrui mi lascia andare.

Così la eredità vecchia di Troia
Potei raccapezzare

A frusto a frusto ¹³, via tra una pedata
E l'altra, su bel bello:
Il sangue non è acqua; e m' ha educata
Nicolò Machiavello ¹⁴.

Ora, se date il passo a la gran madre,
Oche, io vo in Campidoglio.
Cittadino roman vo' fare il padre
Cristoforo ¹⁵; e mi voglio

Cingere i lombi di valore, e forte
In rassegnazione,
Oche, io voglio soffrir sino a la morte
Per la mia salvazione.

Voglio soffrire ¹⁶ i Taicùn e i Lami ¹⁷,
E il talamo e la culla
Aurea de' muli, e le contate fami ¹⁸,
E i motti del Fanfulla ¹⁹.

Vo' alloggiar co 'l possibile decoro
La gloria del Cialdini ²⁰,
Cantar l' idillio de l'età de l'oro
Di Saturno Bombrini ²¹;

E vo' l'umiltà mia gualdrappare
Di stil manzoniano,

13 Citazione dantesca (*Par.* VI 141).

14 Per l'ereditaria (« il sangue non è acqua ») furbizia machiavellica.

15 Paradigma di rassegnazione cristiana.

16 « Sopportare ».

17 I *taikun* o *shōgun*, grandi feudatari giapponesi (qui *taicun* è reso dieretico), e i *lama*, i più alti monaci tibetani stanno per l'aristocrazia e la casta prelatizia e le loro discendenze illegittime.

18 Allusione all'esosa imposta indiretta sul macinato (s' intenda grano macinato), ristabilita col 1869 e durata una decina d'anni.

19 Giornale della destra, fondato nel 1870.

20 Il generale Enrico Cialdini (1811-1892), già comandante supremo nella sciagurata guerra del '66, allora ambasciatore presso Amedeo (figlio di Vittorio Emanuele II) re di Spagna.

21 Il banchiere genovese Carlo Bombrini (1804-1882), organizzatore (di qui l'allusione all'età dell'oro e al nuovo Saturno) dei grandi prestiti.

E recitar l'uffizio militare
D' Edmondo il capitano

Per non cader in tentazion. La prosa
Di Paulo Fambri, il grosso
Voltè²² de le lagune, è spiritosa
Tropo per il mio dosso:

Gli analfabeti miei, che la lettura²³
Di poco han superato,
Preferiscon d'assai la dicitura²⁴
Più svelta del cognato.

E così d'anno in anno, e di ministro
In ministro, io mi scarco
Del centro destro su 'l centro sinistro²⁵,
E 'l mio lunario sbarco:

Fin che il Sella²⁶ un bel giorno, al fin del mese,
Dato un calcio a la cassa,
Venda a un lord archèologo inglese²⁷
L'augusta mia carcassa.

12 Novembre 1871.

DA « RIME NUOVE »

MOMENTO EPICO

Sonetto (quasi d'un Foscolo borghese), uno dei primi testi in cui (l'autore è in breve viaggio, certo ferroviario, da Bologna a Ferrara) si fonda o sovrapponga all'impressione diretta (i canapai ecc.) la reminiscenza culturale (l'epicità di Ferrara consiste nei suoi ricordi ariosteschi e tasseschi).

Addio, grassa Bolognal e voi di nera
Canape nel gran piano ondeggiamenti,

22 Italianizzazione (anche *Voltèro*), come *Husse* o *Artoà*, del primo e più puristico Carducci (Voltaire).

23 Il puro stadio della lettura.

24 « Stile ». Il cognato del Fambri è il « giornalista deputato (coinvolto nell'inchiesta sulla Regia dei tabacchi) Raimondo Brenna » (così il raccomandabile commento di Demetrio Ferrari).

25 Il Lanza stesso, col suo ministero, si era spostato a destra dal « centro destro » già del Cavour; al « centro sinistro », guidato dal Rattazzi, apparteneva per esempio il De Sanctis.

26 Il matematico e mineralista biellese Quintino Sella (1827-1884), ministro delle Finanze tra l'altro col Lanza, sostenitore di una strenua politica di economie (e si ricordi l'imposta sul macinato) in vista del pareggio del bilancio statale.

27 Si noti la dialefe (che una nota del Carducci dice di gusto foscoliano) dopo lo sdrucchiolo *archèologo*.

E voi pallidi in lunghe file a' venti
Pioppi animati da l'estiva sera!

Ecco Ferrara l'epica. Leggera
La mole estense i merli alza ridenti,
E specchiando le nubi auree fuggenti
Canta del Po l'ondisona ¹ riviera.

O terre intorno a gli alti argini sole,
Ove pianser l'Eliadi ²; a voi discende
La tenebra odiata, e a me non duole.

A me ne l'ombre l'epopea distende
Le sue rosse ali, e su 'l mio cuore il sole
De le immortali fantasie raccende.

23-26 Luglio 1878.

RIMEMBRANZE DI SCUOLA

Endecasillabi sciolti, al modo delle *Ricordanze* e di altre grandi liriche leopardiane, con infatti un inserto quasi letterale dell' *Infinito* («io quello Infinito silenzio a questa voce Vo comparando»), oltre che, fuori degli sciolti, per il «quindi... quinci», una reminiscenza di *A Silvia* («e quinci il mar da lungi, e quindi il monte»). L'ambiente maremmano è quello di Castagneto.

Era il giugno maturo, era un bel giorno
Del vital messidoro ¹, e tutta nozze
Ne gli amori del sole ardea la terra.
Igneo torrente dilagava il sole
Pe' deserti del cielo incandescenti,
E al suo divino riso il mar ridea.
Non rideva io fanciullo: il nero prete
Con voce chioccia bestemmiava *Io amo*,
Ed un fastidio era il suo viso: intanto
A la finestra de la scuola ardito

¹ Il latino *undisonus* «strepente di flutti» (letterario, perché a nord di Ferrara il Po scorre con placidissima solennità).

² Le sorelle di Fetonte che qui cadde, trasformate in pioppi (piangenti ambra).

¹ Uno dei mesi del calendario rivoluzionario francese (anche questa citazione è un omaggio al radicalismo), corrispondente all'ultima decade di giugno e alle due prime di luglio.

S'affacciava un ciliegio, e co' i vermigli
 Frutti allegro ammiccava e arcane storie
 Bisbigliava con l'aura. Onde, obliato
 Il prete e de le coniugazioni
 In su la gialla pagina le file
 Quai di formiche ne la creta grigia,
 Io tutto desioso liberava
 Gli occhi e i pensier per la finestra, quindi
 I monti e il cielo e quindi la lontana
 Curva del mare a contemplar. Gli uccelli
 Si mescean ne la luce armonizzando
 Con mille cori: a i pigolanti nidi
 Parlar, custodi pii, gli alberi antichi
 Pareano, e gli arbuscelli a le ronzanti
 Api ed i fiori sospirare al bacio
 De le farfalle; e steli ed erbe e arene
 Formicolavan d'indistinti amori
 E di vite anelanti a mille a mille
 Per ogni istante. E li accigliati monti
 Ed i colli sereni e le ondeggianti
 Mèssi tra i boschi ed i vigneti bionde,
 E fin l'orrida macchia ed il rovetto
 E la palude livida², pareano
 Godere eterna gioventù nel sole.
 Quando, come non so, quasi dal fonte
 D'essa la vita³ rampollommi in cuore
 Il pensier de la morte, e con la morte
 L'informe niente; e d'un sol tratto, quello
 Infinito sentir di tutto al nulla
 Sentire io comparando, e me veggendo
 Corporalmente ne la negra terra
 Freddo, immobile, muto, e fuor gli augelli
 Cantare allegri e gli alberi stormire
 E trascorrere i fiumi ed i viventi
 Ricrearsi nel sol caldo irrigati
 De la divina luce, io tutto e pieno
 L'intendimento de la morte accolsi;
 E sbigottii veracemente. Anch'oggi
 Quel fanciullesco immaginar risale

2 Citazione dantesca (*Inf.* III 98), con inversione di termini.

3 « Della vita stessa ».

Ne la memoria mia; quindi, sì come
Gitto di gelid'acqua, al cor mi piomba.

Bologna, Novembre 1871.

IDILLIO MAREMMANO

Altra commemorazione della giovinezza maremmana, questa volta in terzine, come il leopardiano *Primo amore* (già *Elegia prima*), ricca d'intarsi aulici nel familiare.

Co 'l raggio de l'april nuovo che inonda
Roseo la stanza tu sorridi ancora
Improvvisa al mio cuore, o Maria bionda;
E il cuor che t'oblìò, dopo tant'ora ¹
Di tumulti oziosi in te riposa,
O amor mio primo, o d'amor dolce aurora.
Ove sei? senza nozze e sospirosa
Non passasti già tu; certo il natio
Borgo ti accoglie lieta madre e sposa;
Ché il fianco baldanzoso ed il restio ²
Seno a i freni del vel prometteam troppa
Gioia d'amplessi al marital desio.
Forti figli pendean da la tua poppa
Certo, ed or baldi un tuo sguardo cercando
Al mal domo caval saltano in groppa.
Com'eri bella, o giovinetta, quando
Tra l'ondeggiar de' lunghi solchi uscivi
Un tuo serto di fiori in man recando,
Alta e ridente, e sotto i cigli vivi
Di selvatico fuoco lampeggiante
Grande e profondo l'occhio azzurro aprivil
Come 'l ciano ³ seren tra 'l biondeggiante
Òr de le spiche, tra la chioma flava
Fioria quell'occhio azzurro; e a te d'avante

1 Forma letteraria, cfr. il dantesco *in sì poc'ora* (*Inf.* XXXIV 104), in rima.

2 Ipèbato (per «il seno restio» ecc.), messo in rilievo dalla situazione non illustre.

3 Nome greco-latino del fiordaliso.

La grande estate, e intorno, fiammeggiava;
Sparso tra' verdi rami il sol ridea
Del melogran, che rosso scintillava.

Al tuo passar, siccome a la sua dea,
Il bel pavon l'occhiuta coda apria
Guardando, e un rauco grido a te mettea.

Oh come fredda indi la vita mia,
Come oscura e incresciosa è trapassata!
Meglio era sposar te, bionda Maria!

Meglio ir tracciando ⁴ per la sconsolata
Boscaglia al piano il bufolo ⁵ disperso,
Che salta fra la macchia e sosta e guata,

Che sudar dietro al picciolletto verso!
Meglio oprando obliar, senza indagarlo,
Questo enorme mister de l'universo!

Or freddo, assiduo, del pensiero il tarlo ⁶
Mi trafora il cervello, ond' io dolente
Misere cose scrivo e tristi parlo.

Guasti i muscoli e il cuor da la rea ⁷ mente,
Corrose l'ossa dal malor civile,
Mi divincolo in van rabbiosamente.

Oh lunghe al vento sussurranti file
De' pioppil oh a le bell'ombre in su 'l sacrato
Ne i dì solenni rustico sedile,

Onde bruno si mira il piano arato
E verdi quindi i colli e quindi ⁸ il mare
Sparso di vele, e il campo santo è a lato!

Oh dolce tra gli eguali il novellare
Su 'l quieto meriggio, e a le rigenti ⁹
Sere accogliersi intorno al focolare!

4 « Inseguendo ».

5 Forma locale.

6 Metafora romantica, come la « tempête sous un crâne » di Jean Valjean nei *Misérables* victorhughiani.

7 « Corrotta, ammalata » (il *malor civile* è lo stato patologico indotto dagli eccessi intellettuali, la nevrosi cittadina).

8 Cfr. il leopardiano « quindi... quinci » delle *Rimembranze di scuola*.

9 « Rigide, crude », latinismo (*rigens bruma* in Lucrezio).

Oh miglior gloria, ai figliuoletti intenti
 Narrar le forti prove e le sudate
 Cacce ed i perigliosi avvolgimenti

Ed a dito segnar le profondate
 Oblique piaghe nel cignal supino,
 Che perseguir con frottole rimate

I vigliacchi d' Italia e Trissottino ¹⁰.

Aprile 1867 (1872).

IL COMUNE RUSTICO

Uno dei tipici prodotti delle villeggiature alpine del Carducci (Val d'Aosta, Valtellina ecc.): questa volta egli è a Piano, frazione di Arta presso Tolmezzo in Carnia (provincia di Udine). La fantasia lo porta al tempo di una civiltà comunale che s'immagina antichissima se coeva alla migrazione dello « slavo » (Sloveni) e soprattutto dell' « unno » (ma si alluderà agli Ungheri del secolo X). Sestine di endecasillabi AAB, CCB, con B spesso tronco.

O che ¹ tra faggi e abeti erma su i campi
 Smeraldini la fredda ombra si stampi
 Al sole del mattin puro e leggero,
 O che foscheggi ² immobile nel giorno
 Morente su le sparse ville ³ intorno
 A la chiesa che prega o al cimitero

Che tace, o noci de la Carnia, addio!
 Erra tra i vostri rami il pensier mio
 Sognando l'ombre d'un tempo che fu.
 Non paure di morti ed in congreghe
 Diavoli goffi con bizzarre streghe,
 Ma del comun la rustica virtù

Accampata a l'opaca ampia frescura
 Veggo ne la stagion de la pastura
 Dopo la messa il giorno de la festa.

10 Il Trissotin delle *Femmes savantes* di Molière, poetucolo adulatore e parassita.

1 « Sia che... sia che », forse memore dell' *E quando... e quando* nel sonetto foscoliano *Alla sera*

2 È sottinteso *ombra*.

3 Latinismo, « casolari » (in iperbato per « le ville sparse » ecc.).

Il consol dice, e poste ha pria le mani
Sopra i santi segnacoli cristiani:
— Ecco, io parto ⁴ fra voi quella foresta

D'abeti e pini ove al confin nereggià.
E voi trarrete la mugghiante greggia
E la belante ⁵ a quelle cime là.
E voi, se l'unno o se lo slavo invade,
Eccovi, o figli, l'aste, ecco le spade,
Morrete per la nostra libertà. —

Un fremito d'orgoglio empieva i petti,
Ergea le bionde teste; e de gli eletti
In su le fronti il sol grande feriva.
Ma le donne piangenti sotto i veli
Invocavan la Madre alma de' cieli.
Con la man tesa il console seguiva:

— Questo, al nome di Cristo e di Maria,
Ordino e voglio che nel popol sia. —
A man levata il popol dicea Sì.
E le rosse giovenche di su 'l prato
Vedean passare il piccolo senato,
Brillando su gli abeti il mezzodì.

Piano d'Arta, 10-12 Agosto 1885.

GHERARDO E GAIETTA

DALLE «ROMANZE» IN FRANCESE ANTICO PUBBL. DA K. BARTSCH

Forse il miglior esempio di traduzione carducciana, da un testo anonimo e popolareggiante del genere caro ai romantici: una *chanson de toile* o *chanson d'histoire* ricavata dalla splendida raccolta di *Altfranzösische Romanzen und Pastourelles* (1870) del grande romanista e germanista Karl Bartsch (1832-1888). Non importa ai fini presenti se la romanza sia veramente molto antica (fine del Mille o poco oltre), o invece (Faral) duecentesca arcaizzante. Il traduttore imita abilmente il metro della strofa originale: tre *décasyllabes* monorimi (con rime uguali o assonanti o comunque identiche nella tonica ogni due strofi), poi un ritornello costituito di due versi monorimi più brevi (che nell'originale per la verità hanno la stessa misura). Tale abilità si rivela anche sia dove il Carducci si attiene al testo francese, come nell'affiancamento, là più compren-

4 «Divido».

5 «Di bovini e di ovini».

sibile, di « venne » e « ha sposata » (gli italiani « lasciai » / « ha menata » hanno altri tempi nell'originale), sia dove se ne allontana: « soffi » e « crolli » corrispondono a indicativi francesi, « soave e piana » e « dritto amore » sono inserzioni di italiano arcaico, dantesco. Per pratica o divinazione della specifica sintassi di questi testi il Carducci scrive senz'articolo « Scudier Gherardo » (francese *L'antès Gerards*), così come le canzoni affini hanno artificiosamente *Bele Yolanz*, *Franc de France* ecc., addirittura *Fille et la mere*. Ciò compensa un grave errore (« che ben m' ha presa », francese *ke bien me priset* « mi stima »), oltre alla sineresi di *Orior* (in francese *Oriour* trisillabo).

Nel presentare, col titolo *Di barbarie in barbarie*, questo « saggio della sua nuova barbarie » ai lettori del « Fanfulla della Domenica » (3 aprile 1881) adusati alle sue barbare, il Carducci scriveva:

« Non mai il profondo disprezzo che ho per la vostra manifatturata poesia romantico-popolare si è trovato così ragionevole e contento di sé come dinanzi alle reliquie dei canti che furono veramente cantati dal popolo.

Tali canti, in specie gli epici o più semplicemente i narrativi, vorrei fossero, più che non siano, conosciuti dal grosso dei lettori di poesia in Italia: gioverebbero forse a certi languori di stomaco e correggerebbero certi gusti bruciati ».

Sabato sera in fin di settimana
Gaietta e Orior sua sorella germana
Van per mano a bagnarsi a la fontana.
Soffi il vento, crolli la rama:
Dolce dorme chi ben s'ama.

Scudier Gherardo vien da la quintana ¹,
Scorta ha Gaietta sopra la fontana,
Tra le braccia la tien soave e piana.
Soffi il vento, crolli la rama:
Dolce dorme chi ben s'ama.

— Quando tu avrai tratto de l'acqua, Oriore,
Tórnati a dietro: io sto co 'l mio signore,
Che ben m' ha presa, e co 'l suo dritto amore. —
Soffi il vento, crolli la rama:
Dolce dorme chi ben s'ama.

Ora se 'n va bianca e smarrita Oriore,
Piange de gli occhi, sospira del core,
Ché non rimena Gaia e n' ha dolore.
Soffi il vento, crolli la rama:
Dolce dorme chi ben s'ama.

— Lassa — Orior dice — ed in mal'ora natal
Mia sorella lasciai ne la vallata;
Gherardo al suo paese l' ha menata. —

¹ Un tipo di giostra.

Soffi il vento, crolli la rama:
Dolce dorme chi ben s'ama.

Scudier Gherardo e a lui Gaia abbracciata
La via per la città han seguitata:
Come vi venne, tosto l'ha sposata.
Soffi il vento, crolli la rama:
Dolce dorme chi ben s'ama.

Gennaio 1881.

DA «ODI BARBARE»

DINANZI ALLE TERME DI CARACALLA

Ode saffica (tipo ormai tradizionale di tre endecasillabi piani e un quinario, che non poneva ulteriori problemi di adattamento in italiano, salvo la soppressione di ogni rima; ma nell'endecasillabo costante il quinario alla cesura).

I grandiosi avanzi delle Terme di Caracalla si trovano, come con esattezza topografica rileva il Carducci, oltre l'avvallamento tra l'Aventino (a ovest) e il Celio (a est), parecchio a sud del Palatino. A porta Capena, nel punto esatto fra i due colli, cominciava la via Appia (ora, nel tratto entro le mura imperiali, via di Porta San Sebastiano); e la via Appia faceva pensare alla Campagna romana verso cui si dirigeva, allora infestata dalla malaria. Sulle pendici orientali del Celio è San Giovanni in Laterano. La dea Febbre aveva culto specialmente sul Palatino; delle cui tre alture due, fra esse il Palatium, costituivano la leggendaria « città quadrata » di Romolo: le preesisteva il Pallanteo attribuito al mitico Evandro. Tra il colle Capitolino e il Palatino era la palude fluviale del Velabro (poi bonificata), dove sarebbero stati rinvenuti Romolo e Remo, forse però inadatta alla navigazione a vela (Ovidio solo « rediens ... per undas »).

Corron tra 'l Celio fósche e l'Aventino
le nubi: il vento dal pian tristo move
umido: in fondo stanno i monti alban
bianchi di neve.

A le cineree trecce alzato il velo
verde, nel libro ¹ una britanna cerca
queste minacce di romane mura
al cielo e al tempo.

Continui, densi, neri, crocidanti
versansi i corvi come fluttiando

¹ La guida.

contro i due muri ch'a più ardua sfida
levansi enormi.

« Vecchi giganti, — par che insista irato
l'augure ² stormo — a che tentate il cielo? »
Grave per l'aure vien da Laterano
suon di campane.

Ed un ciociaro, nel mantello avvolto,
grave ³ fischiando tra la folta barba,
passa e non guarda ⁴. Febbre, io qui t'invoco,
nume presente.

Se ti fûr cari i grandi occhi piangenti
e de le madri le protese braccia
te deprecanti, o dea, dal reclinato
capo de i figli:

se ti fu cara su 'l Palazzo eccelso
l'ara vetusta (ancor lambiva il Tebro
l'evandrio colle, e veleggiando ⁵ a sera
tra 'l Campidoglio

e l'Aventino il reduce quirite ⁶
guardava in alto la città quadrata
dal sole arrisa ⁷, e mormorava un lento
saturnio ⁸ carme);

Febbre, m'ascolta. Gli uomini novelli
quinci respingi e lor picciole cose:
religioso è questo orror: la dea
Roma qui dorme.

Poggiata il capo al Palatino augusto,
tra 'l Celio aperte e l'Aventin le braccia,
per la Capena i forti omeri stende
a l'Appia via.

14 Aprile 1877.

2 Dal volo dei corvi si traevano auspici.

3 Difficile decidere se la ripetizione di *grave* iniziale (da tre versi sopra) sia intenzionale o eco involontaria.

4 Eco antifrastica del dantesco (*Inf.* III 51) *guarda e passa*.

5 L'uso poetico risale al « navigante Che veleggiò quel mar sotto l'Eubea » nei *Sepolcri* foscoliani.

6 « Il romano che rimpatriava »: il « suburbanus ... conviva » dei *Fasti* (Valgimigli).

7 « Illuminata come da sorriso ».

8 Composto nell'arcaicissimo metro saturnio.

NELLA PIAZZA DI SAN PETRONIO

Distici elegiaci. L'esametro carducciano consta di un settenario (*che ne la bigia pietra*), o anche senario (*E l'ora soave*) o perfino quinario (*su 'l fòro, lieve*), seguito da un novenario (*nel fòsco vermiglio mattone*): le variazioni sono teoricamente autorizzate dalla sostituzione latina di spondeo a dattilo; la scansione italiana può esser resa incerta dalla possibilità di dialefe (*e il colle sopra*, probabilmente quinario, diventerebbe senario con dialefe dopo *e*). Il pentametro (valgano le stesse avvertenze) consta di un emistichio da quinario (*con un sorriso*) a settenario (*e del solenne tempio*) più un settenario (*languido di viola*), così che si ha spesso identità di misura sillabica fra le due parti e anche con la prima dell'esametro; in quest'ode si hanno poi due pentametri sdruciolati.

Surge nel chiaro inverno la fòsca turrita Bologna
e il colle sopra bianco di neve ride.

È l'ora soave che il sol morituro saluta
le torri e 'l tempio, divo Petronio ¹, tuo;

le torri i cui merli tant'ala di secolo lambe,
e del solenne tempio la solitaria cima.

Il cielo in freddo fulgore adamàntino ² brilla;
e l'aër come velo d'argento giace

su 'l fòro ³, lieve sfumando a torno le moli
che levò cupe il braccio clipeato ⁴ de gli avi.

Su gli alti fastigi s'indugia il sole guardando
con un sorriso languido di viola,

che ne la bigia pietra ⁵ nel fòsco vermiglio mattone
par che risvegli l'anima de i secoli,

e un desio mesto pe 'l rigido aère sveglia
di rossi maggi, di calde aulenti sere,

1 È la formula umanistica per indicare i santi (qui il patrono di Bologna), messa in ulteriore rilievo dall'ipèrbato latineggiante (*tempio... tuo*).

2 Lo sdruciolato, noto soprattutto da un endecasillabo dell'alcaica *Alla regina d'Italia*, che è dell'anno dopo («fulgida e bionda ne l'adamantina / luce...»), e anche qui necessario per la cadenza dattilica dell'esametro sempre rispettata, passa a torto per una licenza poetica, mentre ogni *Regia Parnassi* dà ADAMANTINUS; e non importa che nella poesia metrica anche il Carducci usasse *adamantino*.

3 Così è detta la piazza Maggiore di Bologna (qui chiamata di San Petronio) perché la fronteggiano, oltre la basilica, il palazzo del Comune e quello del Podestà.

4 «Scudato, armato».

5 Nelle enumerazioni (e cfr. sotto «io voglio io voglio»), probabilmente per ascendenza epigrafica, il Carducci omette la virgola.

quando le donne gentili danzavano in piazza
e co' i re vinti⁶ i consoli tornavano.

Tale la musa ride fuggente al verso in cui trema
un desiderio vano de la bellezza antica⁷.

6-7 Febbraio 1877.

ALLA STAZIONE IN UNA MATTINA D'AUTUNNO

Ode alcaica, la cui strofe nel Carducci consta: di due decasillabi (più precisamente doppi quinari) sdruciolli (a riproduzione dell'endecasillabo alcaico); di un novenario (per lo più a ritmo ternario, *tra i rami stillanti di pioggia*, ma anche *Abi, la bianca faccia e 'l bel velo*); e di un decasillabo piano (qui almeno una volta sdruciollo), identico al precedente novenario aumentato d'una sillaba iniziale. L'Imbriani avvertì subito nelle *Barbare* la presenza di falsi sdruciolli: tale è in quest'ode *fischia*, dove il secondo *i* è sempre stato una consonante (da *L* latino).

Oh quei fanali come s' inseguono
accidiosi là dietro gli alberi,
tra i rami stillanti di pioggia
sbadigliando la luce su 'l fango!

Flebile, acuta, stridula fischia
la vaporiera da presso. Plumbeo
il cielo e il mattino d'autunno
come un grande fantasma n' è intorno.

Dove e a che move questa, che affrettasi
a' carri¹ fòschi, ravvolta² e tacita
gente? a che ignoti dolori
o tormenti di speme lontana?

Tu pur pensosa, Lidia³, la tessera
al secco taglio dà de la guardia,

6 Allusione a re Enzo, catturato dai Bolognesi alla battaglia di Fossalta nel 1249 e tenuto prigioniero in un palazzo dirimpetto a quello del Comune.

7 Verso che compendia il nostalgico programma della metrica «barbara».

1 «Carrozze (ferroviarie)», cfr. ancora l'inglese *car*. Ma si veda in genere la nobilitazione dei termini tecnici, per cui il biglietto diventa *tessera*, il guardiasala *guardia*, i verificatori *vigili*.

2 «Intabarrata».

3 L'amica di questo periodo, titolare anche di altre «barbare» (*Su l'Adda, Ruit bora*). *Lydia* è una fra le tante donne di Orazio, che lo pospone ad accompagnatori più giovani e una volta è rappresentata come ormai delusa nei suoi tardivi desideri; ma, più che crudeltà nell'applicazione da parte del pur geloso Carducci, sarà in gioco una facile trasformazione in nome appartenente alla «bellezza antica» di quello casalingo della signora Lina che tuttavia compare ancora nelle *Primavere elleniche* delle *Rime nuove*.

e al tempo incalzante i begli anni
dài, gl' istanti gioiti e i ricordi.

Van lungo il nero convoglio e vengono
incappucciati di nero i vigili,
com'ombre; una fioca lanterna
hanno, e mazze di ferro: ed i ferrei

freni tentati rendono un lugubre
rintocco lungo: di fondo a l'anima
un'eco di tedio risponde
doloroso, che spasimo pare.

E gli sportelli sbattuti al chiudere
paion oltraggi: scherno par l'ultimo
appello che rapido suona:
grossa scroscia su' vetri la pioggia.

Già il mostro ⁴, conscio di sua metallica
anima, sbuffa, crolla, ansa, i fiammei
occhi sbarra; immane pe 'l buio
gitta il fischio che sfida lo spazio.

Va l'empio mostro; con traino orribile
sbattendo l'ale gli amor miei portasi.
Ahi, la bianca faccia e 'l bel velo ⁵
salutando scompar ne la tènebra.

O viso dolce di pallor roseo,
o stellanti occhi di pace, o candida
tra' floridi ricci inchinata
pura fronte con atto soave!

Frema la vita nel tepid'aere,
frema l'estate quando mi arrisero;
e il giovine sole di giugno
si piaceva di baciare luminoso

in tra i riflessi del crin castanei
la molle guancia: come un'aureola
più belli del sole i miei sogni
ricingean la persona gentile.

⁴ La locomotiva come « bello e orribile / mostro », che « come di turbine / manda il suo grido »
era già nel giovanile (1863) inno *A Satana*.

⁵ *Bel velo*, clausola petrarchesca (canzone *Cbiare, fresche*, ecc.).

Sotto la pioggia, tra la caligine
 torno ora, e ad esse vorrei confondermi;
 barcollo com'ebro, e mi tocco,
 non anch'io fossi dunque un fantasma.

Oh qual caduta di foglie, gelida,
 continua, muta, greve, su l'animal
 io credo che solo, che eterno,
 che per tutto nel mondo è novembre.

Meglio a chi 'l senso smarrì de l'essere,
 meglio quest'ombra, questa caligine:
 io voglio io voglio adagiarmi
 in un tedio che duri infinito.

25 Giugno 1875.

UNA SERA DI SAN PIETRO

Serie di esametri (come *Die Kränze* di Goethe), in numero pari; nella prima edizione (« Fanfulla della Domenica », 26 settembre 1880, col titolo *Sera di san Pietro*) divisa, da uno spazio prima di *Brevi* ..., in due gruppi dallo stesso numero di versi. Gli esametri hanno quasi tutti la forma canonica di settenario più novenario (alcuni settenari provengono da correzione, poiché nel testo primitivo mancavano gli infatti ridondanti *Fulvo* al primo verso, *Ma* al sesto): è rimasto crescente l'emistichio *rasi a metà da la falce* (uguale a un novenario decurtato della prima sillaba, atona), ma certo in sineresi con *in*; di scansione irregolare, pareggiando gli altri solo nel numero totale delle sillabe, il verso *sghembi tessevano* (primitivo *tessevano sghembi*) e *ritessevano* ecc.

Lo scenario di questo rievocato 29 giugno è naturalmente Castagneto Marittimo (ora Carducci); Castiglioncello, come annota il Carducci nel « Fanfulla » per distinguerlo dai tanti omonimi della regione, e in particolare da quello prossimo a Rosignano, è quello « della Gherardesca », presso Bólgheri.

Ricordo. Fulvo il sole tra i rossi vapori e le nubi
 calde al mare scendeva, come un grande clipeo di rame
 che in barbariche pugne corrusca ondeggiando, poi cade.
 Castiglioncello in alto fra mucchi di querce ridea
 da le vetrate un folle vermiglio sogghigno di fata.
 Ma io languido e triste (da poco avea scosso la febbre
 maremmana, ed i nervi pesavanmi come di piombo)
 guardava a la finestra. Le rondini rapide i voli
 sghembi tessevano e ritessevano intorno le gronde,

e le passere brune strepiano ¹ al vespro maligno.
 Brevi d'entro la macchia svariavano ² il piano ed i colli,
 rasi a metà da la falce, in parte ancor mobili e biondi.
 Via per i solchi grigi le stoppie fumavano accese:
 or sì or no veniva su per le aure umide il canto
 de' mietitori, lungo, lontano, piangevole ³, stanco:
 grave l'afa stringeva l'aër, la marina, le piante.
 Io levai gli occhi al sole — O lume superbo del mondo,
 tu su la vita guardi com'ebro ciclope ⁴ da l'alto! —
 Gracchiarono i pavoni schernendomi tra i melograni,
 e un vipistrello ⁵ sperso passommi radendo su 'l capo.

1 Luglio 1880.

NEVICATA

Distici elegiaci. Mentre l'esametro è il solito settenario più novenario (ottonario, ma innanzi a vocale, *Picchiano uccelli raminghi*), il pentametro procura questa volta d'imitare, anche a prezzo di troncamenti di tipo melico (*canzon* ecc.), l'ossitonia dei due emistichî in quanto letti metricamente, quale è rispettata dai poeti tedeschi esempî al Carducci (ecco il primo pentametro delle *Römische Elegien* di Goethe: « Strassen, redet ein Wort! Genius, regst du dich nicht? » [Vie, dite una parola! Genio, non ti commuovi?]). Il pentametro consta qui di un settenario tronco (crescente, ma sdrucchiolo, *spiriti*) più un ottonario tronco. L'apostrofe al cuore è omerica (Ulisse); il pentametro, e sopra tutti l'ultimo in cui gli emistichî rimano, sia pur desinenzialmente, ha cadenza eminentemente conclusiva.

Lenta fiocca la neve pe 'l cielo cinerëo: gridi,
 suoni di vita più non salgon da la città,

non d'erbaiola il grido o corrente rumore di carro,
 non d'amor la canzon ilare e di gioventù.

Da la torre di piazza roche per l'aëre le ore
 gemon, come sospir d'un mondo lungi dal dì.

1 Alterazione, certo onomatopeica, della norma'e desinenza (infatti la prima edizione aveva *strepiano le passere brune* ecc.).

2 « Macchiavano di colore », senza dieresi per ragione prosodica (ma la prima edizione *Isvariavan brevi tra la macchia* ecc.).

3 Arcaismo « lacrimevole ».

4 I ciclopi erano per definizione monocoli; di essi, Polifemo fu inebbriato da Ulisse.

5 Forma arcaica, da *vispistrello* (in Dante), per *pipistrello*.

Picchiano uccelli raminghi a' vetri appannati: gli amici
spiriti reduci son, guardano e chiamano a me.

In breve, o cari, in breve — tu calmati, indomito cuore —
giù al silenzio verrò, ne l'ombra riposerò.

29 Gennaio 1881.

DA « RIME E RITMI » PRESSO UNA CERTOSA

Certosa vale qui cimitero, uso a cui sono state ridotte quelle di Bologna (« l'erma solenne Certosa » di *Sogno d'estate*) e di Ferrara. Il tema, ricorrente nel Carducci, già animava la « barbara » (distici elegiaci) *Fuori alla Certosa di Bologna*. Ora esso investe il poeta stesso morituro, in un metro non più « barbaro » ma memore di quell'esperienza, in particolare dell'asclepiadea terza (*Su l'Adda*) dalla strofe composta di due asclepiadei minori, un ferecrazio e un gliconeo. I due versi lunghi, rimanti fra loro, sono doppi ottonari (e ogni emistichio, o almeno tutti i dispari, tende inoltre a partirsi simmetricamente): il metro della *Sacra di Enrico Quinto* nei *Giambi ed epodi*. Seguono in ogni strofe: un ottonario semplice, dalla rima costante attraverso l'intero componimento; e un senario sdruciolato, e in quanto tale irrelato.

Da quel verde, mestamente pertinace tra le foglie
Gialle e rosse de l'acacia, senza vento una si toglie:
E con fremito leggero
Par che passi un'anima.

Velo argenteo par la nebbia su 'l ruscello che gorgoglia,
Tra la nebbia nel ruscello cade a perdersi la foglia.
Che sospira il cimitero,
Da' cipressi, fievole?

Improvviso rompe il sole sopra l'umido mattino,
Navigando ¹ tra le bianche nubi l'aëre azzurrino:
Si rallegra il bosco austero
Già del verno prèsgo ².

A me, prima che l'inverno stringa pur l'anima mia,
Il tuo riso, o sacra luce, o divina poesia!
Il tuo canto, o padre Omero ³,
Pria che l'ombra avvolgami!

16 Novembre 1895.

¹ Transitivo.

² Con accento erroneo (anche latino *PRAESĀGUS*).

³ Paradigma ricorrente (cfr. i sonetti *Omero* delle *Rime nuove* e l'inizio di *Sogno d'estate*. « Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sempre sonanti... »).

DI ALCUNE POESIE POPOLARI BOLOGNESI DEL SECOLO XIII INEDITE

Primo rapporto (1864) sulla serie di poesie antiche, segnalate al Carducci da un erudito bolognese (di remota origine pisana), il Gualandi, che con quelle comunicategli dal Gozzadini formerà oggetto del suo più pregevole scritto filologico (1876), *Intorno ad alcune rime dei secoli XIII e XIV, ritrovate nei Memoriali dell' Archivio Notarile di Bologna*. È conforme al secolo romantico che le primizie appartengano non alla sfera dotta ma alla popolare; e il Carducci manterrà (1871) la promessa, qui fatta, di raccogliere in apposita silloge le *Cantilene e ballate, strambotti e madrigali nei secoli XIII e XIV*. Questo primo contributo, più oratorio, si segnala per il suo aroma arcaico, provocato da una perenne enfasi grammaticale (*saria, mercatanti, cittadinesca, palagi, intertenimenti ecc.*, e le continue apocopi fonosintattiche, favorite del resto dal Manzoni, del tipo *original grandezza, rappresentazion naturale ecc.*): ciò che forma color locale in una memoria di tema antico.

Nei tempi a dietro e singolarmente nel passato secolo uomini di laboriosa e modesta dottrina costumavano raccogliere e dar fuori illustrati in uno o due volumi i rimatori d'una città, d'una provincia. Non era male. Giova l'aver riunite le fila d'una minor letteratura, della quale tanto si aiuta la intelligenza della maggiore: giova dentro la cornice d'un quadro paesano notare segnate più nettamente le linee che nella fraternità pur diversa mostran le Muse delle varie regioni italiane:

*Non una non diversa era lor faccia,
Come par che a sorelle ben confaccia*¹.

Varietà necessariamente storica che fece la original grandezza dell'Italia antica, e che, ove pur si potesse, non saria ben cancellare.

Quel che ebbero Ravenna e Ferrara e più di recente Modena², Bologna non ebbe; dico una tale raccolta. Ebbe dall'amorosa ed erudita diligenza del Fantuzzi³ le *Notizie* de' suoi scrittori: alla quale opera l'ordine strettamente biografico vieta però di essere una storia della coltura provinciale. Se una raccolta dei rimatori bolognesi e una storia della bolognese letteratura si facessero, riuscirebbero utilissime alla storia generale della coltura italiana, specialmente per quel che attiene a due secoli, il XIII e il XVIII, che sono per guise diverse, ma gloriose pure d'un modo, i due secoli d'oro della letteratura di Bologna.

Per una raccolta e storia si fatte un'altra fonte, e da vero fuor d'ogni aspet-

¹ Adattamento (l'originale ha *esser*) d'un passo delle *Stanze* del Poliziano.

² Per Ravenna, le *Rime antiche di autori ravennani che fiorirono nel secolo XIV*, opuscolo dello Zambrini (Imola 1846). Per Ferrara, le *Rime scelte de' poeti ferraresi antichi e moderni*, stampate (1713) dal Pomatelli. Per Modena, le allora recenti pubblicazioni di B. Veratti negli *Opuscoli religiosi, letterari e morali*.

³ Il settecentista Giovanni Fantuzzi, autore delle *Notizie degli scrittori bolognesi*.

tazione, ne si è novellamente scoperta. Fu, come sapete, provvida deliberazione del Comune di Bologna nella seconda metà del secolo XIII deputare con fede pubblica alcuni notari a redigere anno per anno una compilazione degli atti e contratti che si rogavano nella città: e quelle redazioni venivano deposte e serbate co 'l nome di *Memoriali* nella *Camera* da ciò a punto intitolata *degli atti*. Ora, come i mercatanti fiorentini nei loro quaderni di conti interponevano più d'una volta alle partite del dare e avere il ricordo d'una rivoluzione cittadina ed anche dei grandi avvenimenti d'Italia e d'Europa, così pare che i notari di Bologna alleviassero la noia della compilazione indigesta trascrivendo di quando in quando su quelle gravi pergamene i versi alati della leggera ballata d'amore. Tempi non al tutto infelici, che l'arte non era ancora, come inutile e dannosa, bandita dal consorzio civile ⁴: un matematico al leggere Dante non avrebbe certo domandato: Che cosa prova? Quando io ripenso a quei notari e a que' giudici del dugento quasi tutti poeti, quando sento il verso volgare levare la sua voce argentina

Tra i boati di barbaro latino ⁵;

ricordo sempre quella figura di donna che nel mausoleo di Cino a Pistoia ⁶ sporge da una porta mezza la persona dentro l'aula dove il maestro siede in cattedra fra gli scolari attesi alla sua voce e scriventi: la tradizione del popolo vuole in quella figura femminile riconoscere la Selvaggia: per me è la buona arte del medio evo che viene a salutare l'amico di Dante tra le fatiche della glossa e i dolori dell'esiglio. Non è dunque da meravigliare se in Bologna, che tra i suoi notari ebbe un Onesto ⁷, i libri de' *Memoriali* contengono serventesi e ballate. Di quest'uso abbiamo tracce anche altrove: il lamento della donna padovana su 'l marito passato alla crociata ⁸, edito primieramente dal Brunacci nelle *Antiche origini della lingua volgare de' padovani* (1759), è scritto a tergo d'un rotolo notarile del 1277. Per Bologna, il Fantuzzi, nella biografia del notaro e cronista Matteo Grifoni ⁹, riporta alcune ballate o frammenti di ballate che il grave uomo si lasciava cader dalla penna proprio su simili carte: e queste ballate non comprese finora in niuna raccolta di rime volgari, potranno, quando che sia, ripubblicarsi restaurate ed accresciute con l'aiuto d'un codice del Seminario di Padova, onde le trascrisse e me le cedé graziosamente l'amico professor Teza ¹⁰ che nelle sue peregrinazioni

⁴ Allusione al vero o presunto prepotere della scienza in epoca materialistico-positivistica.

⁵ Verso (veramente con *Fra*) che nella *Mascheroniana* del Monti è messo in bocca all'Ariosto.

⁶ Nel Duomo di Pistoia: l'architetto Cellino di Nese affidò la tomba a uno scultore senese, vicino ad Agostino di Giovanni, «e soltanto la cosiddetta Selvaggia — probabilmente un'Annunziata, interpolata tra gli uditori [*attesi* 'intenti'] del poeta [la descrizione carducciana non è esatta] — accenna all'arte di Giovanni di Agostino» (Toesca). Poco prima il Carducci aveva curato un'edizione delle poesie di Cino da Pistoia.

⁷ Rimatore bolognese menzionato con onore da Dante e dal Petrarca, corrispondente fra l'altro di Guittone e di Cino. È stato poi dimostrato che non era notaio ma prestatore.

⁸ Noto ora come Detto della «bona çilosia» (Monteverdi) o Frammento Papafava.

⁹ Vissuto a cavallo fra Tre e Quattrocento, autore d'un *Memoriale historicum de rebus Bononiensibus*.

¹⁰ Emilio Teza, veneziano, poliglotta e comparatista (1831-1912).

scientifiche non lascia inesplorata né anche questa provincia vicina, e pur non conosciuta a bastanza, della letteratura italiana. Ma la scoperta di più antiche preziosità letterarie nei Memoriali bolognesi del secolo XIII si deve all'erudito e ingegnoso avv. Angelo Gualandi; il quale vi si avvenne cercando quelle carte per altri studi, e volle gentilmente darmene notizia e cedermene l'uso.

Le rime fino ad ora rinvenute dal signor Gualandi per quei Memoriali sono: 1° una ballata già conosciuta di Guido Cavalcanti, e propriamente la elegantissima: *In un boschetto trovai pastorella* che dovè esser gustata meglio delle altre, un po' troppo sottili, del loico poeta; 2° un sonetto pur conosciuto di Guido Guinizzelli, che porge però qualche varietà di lezione; 3° un serventese; 4° cinque ballate d'un far più dimesso e che io non esito a dir popolari. Di queste a punto è l'animo mio d'intrattenervi. Perocché dell'altra lirica più veramente letterata del secolo XIII abbiamo esempi in dovizia, e assai ne conosciamo, se non l'intima essenza e le forme organiche, almeno i modi esterni. Ma l'avvenirci in alcuna poesia popolare del dugento è veramente una rivelazione, è un'aggiunta di elementi che si fa alla storia della nostra letteratura, sì che non debba parere inutile e ozioso esercizio academico l'intrattenerne anche un dotto consesso, com'è il vostro ¹¹, o signori.

Io ho sempre creduto che della poesia italiana del secolo XIII quella parte che precede il 1250 manifesti nelle sue forme cavalleresche una imitazione troppo crudamente straniera, sì che potesse mai essere la poesia della nazione e del popolo italiano. Le canzoni intonate su la mandola ¹² negli imperiali palagi di Sicilia vennero forse ripetute e imitate nei castelli nelle torri nei fortilizii urbani dei signori ghibellini di Lombardia o dell'Italia centrale; non discesero mai nelle logge nelle piazze e nelle case civili fra i lieti intertenimenti e le danze dei cittadini e del popolo. Ell'era cotesta la poesia d'un ordine della società, poesia feudale, e, per imitazione, di parte ghibellina. Non sarebbe difficile scorgere e notare anche nel fondo stagnante dell'arte siciliana qualche più viva corrente che rivela sotto la gromma ¹³ verdastra una più pura sorgiva. Ma generalmente la poesia divenne nazionale e di popolo solo quando ebbe toccato il libero suolo delle città mediane ¹⁴ « ov'è più sacra Italia ». Vero è che allora con Guittone in Toscana e più artisticamente co 'l Guinizzelli in Bologna (a cui i vecchi trovatori rimproveravano

*... benché il senno venga da Bologna,
Traier canzon per forza di scrittura)* ¹⁵

¹¹ La R. Deputazione storica romagnola.

¹² Antico strumento a plettro affine al liuto (*mandòla* è il positivo di *mandolino*).

¹³ Qui, inconsuetamente, la superficie algosa d'una pozza d'acqua (per solito, il tartaro delle botti o altro deposito).

¹⁴ « Dell'Italia centrale ». La citazione che segue è dalle *Grazie*.

¹⁵ Fine (leggermente alterata) d'un sonetto di Bonagiunta al Guinizzelli.

ella assunse tale abito di scienza e tanto s'intricò ne' gineprai della scuola che n'ebbe a patire alcun poco la franchezza ¹⁶ dei suoi movimenti. Ad ogni modo, quando la poesia fu passata nell'Italia di mezzo, allora primieramente apparì la ballata come metro determinato; la ballata che a punto è la forma della poesia popolare antica. Il sonetto è la forma dell'arte dei fedeli d'amore: la canzone è la veste che piglia la trattazione scientifica ed allegorica: la ballata è la propria espressione del sentimento vivo e naturale, che può essere intesa e ripetuta dai borghesi e dai popolani nel giro della danza. Casella, è vero, musicava e cantava la canzone di Dante *Amor che nella mente mi ragiona* ¹⁷: e certo applaudiva a quel canto e ne ripeteva le note Guido Cavalcanti: ma non so se lo gustassero tutto madonna Primavera, la donna di Guido ¹⁸, e madonna Vanna, la donna di Lapo Gianni: l'avrebbe inteso la Beatrice del *Convivio* se mai avesse vestito sembianze umane. Ma le ballate di Guido che celebrano la Mandetta di Tolosa ¹⁹ (soave tipo della poesia sensibile, come Beatrice è della intellettiva), quegli armonici e coloritissimi canti che incominciano *Fresca rosa novella* e *In un boschetto trovai pastorella*, quelli, dico, tutte le donne gentili e anche le popolane potevano e gustarli e cantarli. Scommetto quasi che li sapeva canticchiare anche l'*amorosetta forosella* bolognese cui Guido mandava a salutare e che a Guido rispondeva per mezzo di ser Bernardo da Bologna ²⁰. Tant'è vero che il notaro Antolino Rolandino de' Tedaldi ricopiava nel suo memoriale la ballata della *Pastorella*; o, meglio, ricopiava la prima stanza, e lì rimanevasi ²¹: forse l'aveva udita cantare, e ne trascrisse quella sola parte che ne aveva a mente. E dopo riattaccava co' l primo verso d'una canzonetta di popolare andatura: *Fuor della bella caiba Fuge lo lusignolo* ²².

Ma cotesta forma della ballata l'avevano trovata i letterati? No. I letterati non trovano essi mai le forme organiche ²³ della poesia; e se credono di trovarle, guai a loro! corrono il pericolo di non essere letti. Ogni autorità procede primitivamente e legittimamente dal popolo ²⁴, anche in poesia. I letterati ritoccano, ripuliscono, riordinano; quando son grandi, ricreano la creazion popolare; quando son piccoli, la scimmiotteggiano; quando son nati d'una generazione decaduta

16 « Scioltezza, libertà ».

17 Quella dichiarata nel III del *Convivio*: Casella la canta nel II del *Purgatorio*, e il Lana e altri antichi commentatori di Dante gliene attribuiscono la melodia.

18 Primavera è il *senbal* (pseudonimo) di monna Vanna, associata a monna Lagia nel sonetto dantesco *Guido, i' vorrei* (ciò spiega l'innocuo *lapsus* carducciano « Vanna » per « Lagia »).

19 Sulla Mandetta Guido di sicuro compose unicamente la ballata *Era in penser d'amor* (oltre il sonetto *Una giovane donna di Tolosa*). La ballata *Fresca rosa* è per la Primavera, *In un boschetto* è la pastorella citata in precedenza.

20 Nel sonetto del non identificato Bernardo (non chiamato « sere », e quindi non è certo che fosse notaio), *A quella amorosetta forosella* (*forosetta*, si badi, fu un semplice errore per *forosetta*), la ragazza salutata e ricambiante si chiama Pinella.

21 « Si fermava ».

22 Riprodotta in fine. Gli studi recenti (Spitzer, Peruzzi) ne hanno messa in rilievo la simbologia sessuale.

23 « Dovute a evoluzione naturale » (metafora biologica). Il concetto è romantico.

24 Il principio democratico (nella forma di Rousseau e americana) della sovranità popolare.

che ha smarrito il sentimento e la norma della lingua dello stile dell'arte, l'aborrono e la fuggono. « Odi profanum vulgus et arceo »²⁵ ripetono anch'essi, e non nel senso religioso dell'antico poeta, ma allungando con gesto d'orrore la mano o contornata dal *jabot*²⁶ o munita del guanto *glacé*²⁷, secondo porta la moda. Nel secolo XIII non era così: i letterati allora, con tale un commercio che tornava a vantaggio dell'una parte e dell'altra, prendevano dal popolo la materia greggia e la rendevano finalmente lavorata: prezzo della mano d'opera era la popolarità:

..... *Carmina possumus*
*Donare, et praetium dicere muneri*²⁸.

Conchiudo: fin da' primi tempi che la nostra lingua fu accettevole all'arte dovettero correre fra il popolo tali canti che fossero esempio primitivo e portassero, per così dire, la stampa della ballata a' poeti letterati. Me lo persuade il gran numero di canzoni a ballo non letterarie, e (lo dirò con un vocabolo greco che in questo caso dice più e meglio che non l'*anonimo* nostro) *adespote*, le quali rinvengonsi poi nel secolo XIV e XV: me lo persuade la forma affatto popolare di molte fra le laude di fra' Jacopone: me lo persuadono parecchi accenni e frammenti che si leggono qua e là nei cronisti, ed in fine altri argomenti di fatto che esporrò ed ordinerò a suo tempo, se potrò far pubblica una raccolta delle antiche canzoni a ballo a cui attendo.

E fra questi argomenti di fatto tengono forse il primo luogo per antichità le quattro ballate rinvenute dal signor Gualandi. Le prime tre (incominciano: 1^o *De' bona gente, oditi et entenditi*; 2^o *Pur bei del vin, comadre, e no lo temperare*; 3^o *Mamma, lo temp' è venuto*) sono nella prima carta del libro bambagino²⁹ « *Memorialium contractuum et ultimarum voluntatum anni MCCLXXXII, tempore dñi Rolandini de Canossa potestatis Bononiae* » trascritte della mano stessa del notaro Antonio da Argile che ha vergato i memoriali: la quarta (incomincia: *Non posso plu coperire*) si legge più avanti nello stesso libro, e la mano è quella del notaro Biagio Olivieri che ha vergato i memoriali del secondo semestre 1282. Una quinta è in un altro libro « *Memorialium contractuum et ultimarum voluntatum anni MCCCIV, tempore dominorum Symeonis dñi Hyngbilsfredi de Padova et Ramberti de Rambertis capitaneorum populi civit. Bonon.* », ed il carattere è quello stesso del notaro Antolino de' Tedaldi che ha vergato i memoriali. Ambedue i codici si conservano nell'Archivio notarile di questa città. Essendo le ballate della stessa mano del compilatore, non può cader dubbio, parmi, che le non sieno state trascritte nell'anno a cui i memoriali si riportano. E poi non apparisce verisimile che, quando i memoriali erano già deposti nell'Archivio, un qualcuno si pigliasse la briga d'ire a scara-

25 Così comincia la famosa alcaica che apre il terzo libro di Orazio.

26 Ornamento di pizzo (nel Settecento): qui si riferisce alla manica, per solito alla scollatura.

27 « Lucido » (lo portavano gli eleganti al tempo del Carducci).

28 Versi dell'ode oraziana (VIII del libro IV) a Censorino.

29 « Cartaceo » (opposto a *pergameneo*).

bocchiarvi sopra delle ballate. Un altro argomento, ove questi non bastassero, sia la trascrizione, negli stessi codici, di rime del Guinizzelli e del Cavalcanti, poeti del tempo. Più: le stanze della prima ballata sono di otto versi endecasillabi rimati *ab, ab, ab, bc*, come spesso si usò nel dugento, rado o non mai nel trecento e di poi; e il verso della seconda, che è composto di due settenari accoppiati in modo da rendere l'armonia del metro *politico*³⁰ da cui discende, è dei più antichi della nostra poesia, come quello adoperato in parte da Ciullo d'Alcamo nel serventesco, e intieramente nelle due leggende dell' inferno e del paradiso da fra' Giacomino da Verona non che nelle poesie lombarde di fra' Bonvesin da Riva e in molti dei cantici di Jacopone³¹. Le ballate, a certe forme del dialetto che vi traspare, si manifestano di composizione bolognese: ma che poi le sien opera dei notari che vergavano i memoriali, io non credo. Dai versi del Guinizzelli e del Cavalcanti si vede ch' e' trascrivevano quelle poesie che erano allora in maggior fama e che correvano per le bocche o per le mani degli uomini: le trascrivevano per tenerne memoria. E poi un notaro contemporaneo di Semprebene della Braina³² e di Ser Onesto avrebbe composto sonetti e canzoni nel *bello stile*³³ e non ballate di così potente volgarità come sono le nostre. Che fossero poi cantate si ricava e dal contesto e dall'essere ripetute nella quinta certe parole di seguito oltre le leggi del verso, come dovea farsi nel canto: di che ho ritrovato altri esempi in ballate fiorentine posteriori.

Ho detto che le ballate in discorso sono di potente volgarità; come sono in generale anche le toscane del secolo XV. Se non che nelle bolognesi la volgarità è grossolana, ma non sfacciatamente oscena e immorale come in quelle de' tempi del Magnifico. Le prime tre sono a dialogo; fra due cognate che si dicono villania per poi consentire ambedue alla vergogna de' mariti; fra due comari, pare tessitrici, che in dispetto del lavoro vanno a bere del sottile e si ubbriacano d'amore e d'accordo; fra una madre e una figliuola che non può aver più pazienza e vuole a ogni costo marito; e la madre le dice:

*Tanto me par garzonetta,
Non se' da tai fatti fare;*

30 Metro bizantino e neogreco, consistente in un settenario sdrucchiolo più uno piano (non è l'antico dell'alessandrino). In esso sono scritti per la maggior parte i Canti popolari greci tradotti con libertà ritmica dal Tommaseo.

31 Si tratta del verso chiamato alla francese alessandrino (poiché in esso fu rifatto il romanzo di Alessandro), che compare infatti nelle quartine, per lo più monorime, di Bonvesin da la Riva milanese, coetaneo di Dante (« fra' » perché terzario umiliato), e dei due poemetti sicuri del francescano Giacomino da Verona (*De Ierusalem caelesti*, *De Babilonia civitate infernali*), nonché nei tre primi versi (ma con primo emistichio sdrucchiolo) della strofe pentastica del cosiddetto Cielo [allora erroneamente letto Ciullo] d'Alcamo. Nemmeno in Jacopone (anche trascurando i numerosi casi di alessandrini apparenti, in realtà settenari in numero pari) mancano quartine di alessandrini, pur di altra struttura.

32 Semprebene da Bologna, notaio, forse (ma ciò non è certissimo) quello di Ugolino di Niccolò della Braina, le cui rime stanno in rapporto, variamente interpretato, con altre di re Enzo e di Perivalle Doria.

33 Secondo la definizione di Dante (*Inf.* I 87), quello « tragico » e illustre delle alte canzoni

e la figliuola risponde:

*Matre, de flevel natura
Te ven che me vai sconsfortando
De quello ch'eo sun plu segura
Non fo per arme Rolando
Né 'l cavalier sens paura
Né lo bon duso Morando.
Matre, 'l to dir sia en bando;
Ch'eo pur me vôi maritare.*

E qui notate le rimembranze romanzesche ³⁴ già comuni fin d'allora in Italia e che tanto più dovevano essere in Bologna, dove gli statuti del 1288 ordinavano *ut cantores Francigenarum in plateis Communis ad cantandum omnino morari non possint*. Lasciando della quarta che è un de' soliti lamenti d'amore, la quinta in fine è una di quelle volate aeree del sentimento così comuni nella poesia popolare, delle quali manca l'occasione e il motivo o se n'è perduta la ricordanza, ma che certo non erano senza una allusione almeno allegorica a un qualche avvenimento che dovè aver commosso le menti ai giorni in cui quella poesia fu cantata. Eccola, come credo doverla ridurre senza la ripetizione di certe parole che non sono se non lo strascico del canto:

*For de la bella caiba
Fuge lo lusignolo.
Plange lo fantino — però che non trova
Lo so osilino — ne la gaiba nova.
E dice cum dolo — Chi gli avrì l'usolo?
E dice cum dolo — Chi gli avrì l'usolo?
E in un buschetto — se mise ad andare:
Sentì l'oseletto — sì dolçe cantare.
O bel lusignolo, — torna nel mio brolo:
O bel lusignolo, — torna nel mio brolo.*

Ma le precedenti son ben più plebee: e un letterato dello scorso secolo le avrebbe superbamente disdegnate. Oggi non si disdegna più così facilmente: o almeno non dovrebbero. In quella grossolanità di espressione, in quella rappresentazion naturale della *femmina* che non è più la *donna* de' poeti, in quel *realismo*, per dirlo co 'l vocabolo d'una scuola moderna, di sentimenti e di caratteri, il filosofo ³⁵ scorge le tracce d'una reazion necessaria contro le convenzioni

³⁴ Oltre Rolando, il « cavalier sens paura » (un eroe della Tavola Rotonda, che compare nel romanzo francese di *Palamède* e nel nostro *Novellino*) e il duca Morando di Riviera (balio di Carlo Magno nei testi franco-italiani, da cui i *Reali di Francia*).

³⁵ « Scienziato », oggi si direbbe « sociologo ».

cavalleresche e l'*idealismo* mistico dell'alta poesia. E lo storico sente che è tempo di smettere le consuete declamazioni su la corruzione portata nei costumi e nell'arte dai signori del secolo XIV e XV levatisi su le ruine de' comuni, e specialmente da Lorenzo de' Medici: non so se la corruzione, ma certo il cinismo dell'espressione esisteva già fin dai tempi dei liberi e severi comuni: ne sono una prova queste ballate bolognesi ed altre toscane e d'altrove non ancora conosciute per le stampe. Il filologo ³⁶ poi in quella dizione che sente assai del dialetto senza essere dialetto interamente potrà far dei raffronti ad altre poesie e prose più caratteristicamente bolognesi della seconda metà del '300 e veder se fosse vero che i dialetti nostri quanto più si accostano all'età moderna più si discostano da quel non so che di comune che in principio avevano con la lingua, che, se toscana non s'ha da dire, non era da vero né pur aulica ³⁷. Io, che avrei a fare non poche altre osservazioni letterarie, sentendo che non è questo il tempo e il luogo a ciò, me ne resto; contento ad avervi annunziato che nella città la quale diè co' l'Guinizzelli il primo esempio della canzone propriamente ed essenzialmente italiana sonosi anche trovati alcuni primissimi monumenti della poesia popolare d'Italia.

DA «STORIA DEL 'GIORNO'»

[IL LESSICO DEL «GIORNO»]

... Il linguaggio poetico della terza età ¹ fu riformato e per la parte sua ampliato dal Parini.

Permette il lettore ch'io gli offra un piccolo saggio di glossario del *Giorno*? Son cose che bisogna pur vedere, chi voglia conoscere la storia dell'idea poetica nel passaggio per la parola.

Di sostantivi, *carpentiere* (Vesp. 354) e *dapi* (Merig. 391) il Parini li rinnovò co' l' duecento e con Dante; e non si vorrà negare l'opportunità a certe esigenze di stile. *Altrice* (Vesp. 66), così bello e breve, è anche del cinquecento: il Manzoni compié la famiglia con *altore* ²: la generazione era già in *alere*, verbo accettato dal quattrocento. *Dubbio Marte* (Not. 165) è più chiaro nell'ironia qui, che non già nel Boccaccio, nell'Ariosto e nel Caro. Come ripreso benissimo da Virgilio con Dante è l'*immenso sale* (Merig. 594). In questi versi

³⁶ Qui col valore antiquato di «glottologo».

³⁷ Ora si sa che l'accentuazione vernacolare è piuttosto un fatto di stile, che cioè non tanto le parlate moderne si sono ulteriormente allontanate dal punto di partenza quanto la scrittura antica smussava le punte dialettali.

¹ Dopo il medio evo e il Rinascimento.

² Nella *Pentecoste*.

*E da' maggiori colli e da l'eccelse
Ròcche il sol manda gli ultimi saluti
A l'Italia fuggente*

(Vesp. 8)

chi non riconosce volentieri una bellezza nuova derivata all'*arces* del latino?

Più facili e meglio utili a innovare negli usi latini si porgono i verbi. *Produrre la notte*,

*Tu fra le veglie e le canore scene
E il patetico gioco oltre più assai
Producesti la notte*

(Matt. 65),

era stato già introdotto dal Boccaccio e dall'Ariosto, ma non così bene usato. *Per l'aere labendo*,

*Quale già i Numi
D' Ilio sui campi, tal l'amico Genio
Lieve lieve per l'aëre labendo
S'avviava a la Terra*

(Merig. 275),

è, se non erro, più proprio e più vero che in Dante « L'alpestri rocce, Po, di che tu labi ». Chi vorrà biasimare « Come da *inverso* fiasco onda che goccia » (Merig. 717)? O chi non troverà utile ed elegante,

*di novelli odori
La tabacchiera e i bei cristalli aurati
Con la perita mano a lei rintegra*

(Vesp. 43)?

Chi, non proprio e chiarissimo,

*portici e vie
Stese per la cittade, e da gli ombrosi
Lor lontani recessi a lei dedusse
Le pure ombre salubri*

(Matt. 1201)?

Sono conquiste animose alla lingua queste audacie metaforiche:

*Senta la fame esercitargli in petto
Lo stimol fier de gli ozïosi sughi
Avidi d'esca*

(Merig. 57),

su le scene ove agitar solea
L'ombre tinte di sangue Argo piangente
 (Merig. 800),

lunge agitasti
Il queto aere notturno e le tenebre
Con fiaccole superbe intorno apristi
 (Matt 70).

Di aggettivi, i *paterni bossoli* (Merig. 1188) hanno esempi, ma il *patulo appoggio* del canapè (Not. 292) e *l'ebetì fibre* (Merig. 326) stanno a lor luogo nuovi e perspicui. Bellissimi, cioè rapidi e intensi, questi metaforici:

Lascia che il vulgo di sì tenui cure
Le brevi anime ingombri
 (Vesp. 134),

dopo i tardi
De lo specchio consigli e dopo i giuochi
 (Vesp. 92),

si conforta
Con le adulte speranze
 (Merig. 75),

Qua timpani e vessilli e lame e spade,
E là scettri e collane e manti e velli
Cascanti argutamente
 (Vesp. 158).

Rammenta l'*arguta solea* di Catullo, cioè bene adatta al piede in modo da rilevarne la bellezza. Qualche rara volta nel luogo dell'aggettivo il termine astratto rileva la figura:

a l'un de' lati
Sdraiasi tutto e de le stese gambe
La snellezza dispiega
 (Vesp. 355).

Il linguaggio figurato è in molti luoghi foggiato al modo latino con varietà potente:

i duchi e i prenci
Che pascon Mongibello
 (Not. 398),

erbe odorate

*Che l'aprica montagna in tuo favore
Al possente meriggio educa e scalda*

(Matt. 934),

il sonno

*Di fredda oblivion l'alma gli asperse
E d'invincibil noia e di torpente
Indifferenza gli ricinse il core*

(Merig. 433).

Più ancora trionfa in questi altri versi l'eleganza ne' bei modi arditar

il desiato avorio

Che delle amate forme impresso ride

(Matt. 744),

la vivace amabil prole

Crebbe e invitar sembrò con gli occhi Imene

(Vesp. 392),

*E fra il denso di ruote arduo cammino
Con olimpica man splendi*

(Not. 181),

*Fin che l'aurora sbadigliante ancora
Li richiamasse a vigilar*

(Not. 33).

Altrove, in cambio, la esattezza dei termini quasi tecnici dà fermezza e novità all'espressione poetica. Della signora che ebbe le convulsioni, il poeta dice,

indomito rigore

Occupolle le cosce

(Vesp. 192);

e già il Cocchi³, medico che fa testo, aveva detto, « I greci chiamanli spasmi ed i latini o distensioni o *rigori* o contrazioni ». Del canapè:

applause ognuna

*A la innata energia del vago arnese
Mal repugnante e mal cedente insieme
Sotto ai morbidi fianchi*

(Not. 303).

³ Anatomo fiorentino del Settecento, la cui postuma raccolta di *Discorsi toscani* tratta anche temi medici.

L'uso, in questi altri versi, del singolare alla latina, *efemeride*, e il vocabolo stesso accademico, e il verbo e l'aggettivo presi alla scienza, conferiscono a gravare il ridicolo su la galante saccenteria:

a cui gran copia

D'erudita efemeride distilla

Volatile scienza *entro a la mente*

(Not. 515).

E chi non si compiace della nuova efficacia, a significare ciò che a pena potrebbe in prosa a furia di molte parole, data alla lingua poetica con latinismi sì fatti, già del resto sparsamente accolti?

Redolente gomma

Quinci arde intanto, e va lustrando e purga

L'aere profano e fuor caccia de' cibi

Le volanti reliquie

(Merig. 1040).

E i gelati di crema?

torreggiano

Sul ripiegato lino in varia forma

I latti tuoi, cui di serbato verno

Assodaron i sali e fecer atti

A dilettrar con subito rigore

Di convitato cavalier le labbra

(Merig. 1022).

V'è della preziosità, ma è dalla cosa e dal costume. E la pariglia, o di cavalli dell' Holstein o d'ungheresi ⁴ e di Terra di lavoro, potrebbe esser veduta e conosciuta meglio che in tali versi?

o l'alte moli

Che per le fredde piagge èduca il cimbri,

O quei che abbeverò la Drava, o quelli

Che a le vigili guardie un dì fuggiro

De la stirpe campana

(Merig. 1073).

⁴ Il ducato di Holstein era rivendicato (e finì di ottenerlo proprio verso quell'epoca) dal re di Danimarca (i Danesi si davano per discendenti dei Cimbri, che erano comunque stanziati alla base del Jütland). La Drava fa il confine tra Ungheria e Croazia, il cui regno in ogni modo era associato a quello di Ungheria.

Nessuno vorrà dolersi di latinismo nella splendida comparazione di su 'l principio del *Meriggio* (7-12):

*Tal, fra le tazze e i coronati vini
Onde all'ospite suo fe' lieta pompa
La punica regina, i canti alzava
Jopa crinito; e la regina intanto
Da' begli occhi stranieri iva beendo
L'oblivion del misero Sicteo.*

Dove gli ultimi due sono più appassionati del virgiliano *longumque bibebat amorem*. Insigne su la fine del *Vespro* è l'annottare, anche per il maneggio del linguaggio poetico con mirabile padronanza nella varietà degli elementi:

*La notte segue
Sue leggi inviolabili, e declina
Con tacit'ombra sopra l'emisfero;
E il rugiadoso piè lenta movendo,
Rimescola i color vari, infiniti,
E via li spazza con l'immenso lembo
Di cosa in cosa; e suora de la morte,
Un aspetto indistinto, un solo volto
Al suolo, a i vegetanti, a gli animali,
A i grandi ed a la plebe equa permette.*

La doppia intensità della rappresentazione è qui segnata da due verbi quasi pietre di confino: *spazza*, così comune e pur suggerito dal *verrere* che i poeti latini usavano in simili casi e rialzato magnificamente dal complemento *con l'immenso lembo*; e *permette* così latinamente nobile e nuovo in fine, che lascia tanto immaginare e sentire. Il primo fu ripreso dal Foscolo ⁵,

*Il tempo con sue fredde ale vi spazza
Fin le ruine:*

nessuno ha ripreso l'ideale *permette*.

.....

5 Nei *Sepolcri*.

PER LA MORTE DI GIUSEPPE GARIBALDI

Questi vostri plausi, o signori, mi ripungono a pentirmi della promessa di parlare. Anche stamane ho ricevuto un terzo telegramma di sollecitazione a comporre versi su la morte del Generale. Io non so di aver finora dato prove di cuore così misero e duro, che altri mi possa tenere per pronto a mettere insieme delle sillabe quando un tanto dolore colpisce la patria e me, quando io ho qui sempre dinanzi agli occhi della mente e quasi a quelli del corpo il cadavere dell'uomo che ho più adorato tra i vivi. Ma in Italia (e gli adulatori dicono che è bene, quasi un segno delle disposizioni di questo popolo all'arte) ma in Italia, come le donne nelle disgrazie del vicinato giuocano tre numeri al lotto, così nei casi della nazione non mancano mai tribuni e verseggiatori che giuochino tre frasi o tre rime al terno della popolarità o della celebrità. Io non sono di quelli (*Applausi*). No, non applaudite, vi prego, quando anche il vostro plauso sonasse non altro che assentimento alle cose forse non vili che sono per dirvi e venerazione all'eroe che piangiamo. Non applaudite, vi prego. Non disturbate i sacri silenzi della morte. Pensate che il Generale giace immoto, cereo, disfatto, là tra i funebri lumi nella stanza di Caprera. Piangiamo, e lamentiamo i fati della patria.

.....

LE « RISORSE » DI SAN MINIATO AL TEDESCO
E LA PRIMA EDIZIONE DELLE MIE RIME

I

Come strillavano le cicale giù per la china meridiana del colle di San Miniato al Tedesco ¹ nel luglio del 1857!

Veramente per significare lo strepito delle cicale il Gherardini ² e il Fanfani ³ scavarono dalla *Fabbrica del mondo* di Francesco Alunno ⁴ il verbo *frinire*. E per una cicala sola, che canti, amatrice solinga, sta. Ma, quando le son tante a cantar tutte insieme, altro che *frinire*, filologi cari!

¹ Così si chiamava fino alla prima guerra mondiale, sembra perché sede dei vicari imperiali in Toscana, la cittadina di San Miniato nel Valdarno inferiore (provincia di Firenze).

² Il lessicografo milanese Giovanni Gherardini (1778-1861), specializzato nella ricerca di forme sfuggite ai precedenti vocabolari.

³ Il lessicografo e filologo toscano Pietro Fanfani (1815-1879), purista, avverso al Carducci (si veda la citazione finale).

⁴ Il primo vocabolario metodico dell'italiano (1546-1548).

Come, dunque, strillavano le cicale, etc. etc.! Intorno intorno, i verzieri fortemente distinti⁵ dal verde cupo delle ficaie⁶; al piano, i campi nei quali il verde cedeva più sempre al giallo biondo, al giallo cenerino, al polveroso della grande estate; di faccia, l'ondoleggiante⁷ leggiadria dei colli di Valdarno somiglianti a una fila di ragazze che présesi per mano corrano cantando rispetti⁸ e volgendo le facce ridenti a destra e a sinistra, — tutto cotesto viveva ardeva fremeva sotto il regno del sole nel cielo incandescente. Spiccava tra il piano e i colli non interrotta una fuga di pioppi, e tra il frondente⁹ colonnato degli agili tronchi scoprivano e con la folta canizie delle mobili cime ombreggiavano il greto del fiume, luccicante, sotto lo stellone¹⁰ del mezzogiorno, di ciottoli bianchi. Come strillavano le cicale in quella estate della dolce Toscana!

Io non ho mai capito perché i poeti di razza latina odiino e oltraggino tanto le cicale. Le han dette roche, ed aspro e discorde il loro canto. Fin Virgilio con loro non è più gentile,

*Et cantu querulae rumpunt*¹¹ *arbusta cicadae:*

e l'Ariosto perde, per un momento, della sua grandezza,

*Sol la cicala col noioso metro*¹²

Le valli e i monti assorda e il mare e il cielo.

I greci le salutavano figlie della Terra, e le onoravano emblema della nobiltà autòctona. Demos, il popolo, comparisce, se mal non ricordo, nelle commedie di Aristofane¹³, coronato il capo di cicale d'oro. Gli ateniesi anche ne mangiavano: io mi contento di ammirarle.

Oh tra il grigio polveroso dei rami, e nei crepacci gialli delle colline cretacee, e nelle fenditure ferrugine¹⁴ de' riarsi maggesi, oh care bestioline brune co' due grossi occhi fissi e co' tre occhi piccolini vivi su 'l dosso cartilaginoso! Esse cantano quanto dura la perfezione del loro essere, cioè fin che amano: cantano i maschi, le femmine no: le donne sono sempre senza poesia. Cominciano agli ultimi di giugno, nelle splendide mattinate, quando la clemenza del sole nel suo primo salire sorride ancora agli odoranti vezzi della giovine estate, cominciano ad accordare in lirica monotonia le voci argute e squillanti. Primi una, due, tre,

5 « Fatti spiccare ».

6 « Piante di fico », toscanismo.

7 Il Carducci aveva trovato questo verbo nella canzone *Ressurga da la tumba avara e lorda* del quattrocentista Andrea da Basso (« Dov'è quel bianco seno d'alabastro / ch'ondoleggiava come al margin flutto? »), da lui poi inclusa nell'antologia *Antica lirica italiana*.

8 Tipo di breve poesia d'amore derivata dall'ottava, di origine toscana.

9 Il latino *frondens*.

10 « Solleone », toscanismo.

11 Nel testo delle *Georgiche* (III 327) *rumpent*.

12 Del testo del *Furioso* (VIII 20) è omissso il verso intermedio.

13 Nei *Cavalieri*.

14 « Rugginose » (è il virgiliano *ferrugineus*).

quattro, da altrettanti alberi; poi dieci, venti, cento, mille, non si sa di dove, pazze di sole, come le sentì il greco poeta ¹⁵, poi tutto un gran coro che aumenta d'intonazione e d'intensità co 'l calore e co 'l luglio, e canta, canta, canta, su' capi, d'attorno, a' piedi de' mietitori. Finisce la mietitura, ma non il coro. Nelle fiere solitudini del solleone, pare che tutta la pianura canti, e tutti i monti cantino, e tutti i boschi cantino: pare che essa la terra ¹⁶ dalla perenne gioventù del suo seno espanda in un inno immenso il giubilo de' suoi sempre nuovi amori co 'l sole. A me in quel nirvana ¹⁷ di splendori e di suoni avviene e piace di annegare la coscienza di uomo, e confondermi alla gioia della mia madre Terra: mi pare che tutte le mie fibre e tutti i miei sensi fremano, esultino, cantino in amoroso tumulto, come altrettante cicale. Non è vero che io sia serbato ai freddi silenzi del sepolcro! io vivrò e canterò, atomo e parte della mia madre immortale. Oh felice Titone, uscito cicala dagli amplessi dell'Aurora! ¹⁸ e felicissimi voi, uomini antichi, i quali, come la Grecia imaginò e raccontò il senno divino di Platone, tutte le vostre vite spendeste dietro la voce delle Muse, e per la voce delle Muse tutto obliaste, anche l'alimento e l'amore, sin che gli dèi impietositi vi trasformarono in brune cicale.

In Toscana e in Romagna le cicale durano a cantare, più sempre rade, è vero, e via via più discordi, fino in settembre; e a me è avvenuto di sentirne qualcuna a punto dopo le prime piogge settembrine. Come si affaticava, quasi per un senso di dovere, la figlia della Terra a pur cantare! ¹⁹ ma come era triste quello stridore di cicala unica tra il ridesto sussurro de' venti freschi e la dolcezza del verde rintenerito! E anch'io sono oramai una cicala di settembre: non rimpiango né richiamo né invidia; soltanto tra le brezze d'autunno ricordo gli ardori del luglio 1857 e le estati della dolce Toscana.

II

Veramente nel luglio del '57 io non strillavo su' rami degli alberi, ma insegnavo retorica in una stanza di un grand'edifizio monacale, a un primo piano, scialba e disadorna, le cui finestre spalancate (è meglio sempre godersi il sole fin che ce n'è; ci sarà da star poi tanto al buio ed al freddo) guardavano allegramente una parte del Valdarno inferiore. Eravamo a insegnar qualche cosa nel ginnasio di San Miniato, detto pomposamente liceo, tre compagni usciti allora allora da Pisa. Pietro, filosofo giobertiano, forte a disputare dell'ente e a rompere con un colpo della testa le impòste d'un uscio, insegnava umanità (terza gin-

15 Ancora Aristofane, negli *Uccelli*.

16 « La terra stessa ».

17 In sanscrito, l'estinzione (delle passioni), canone buddista di felicità negativa; di qui la metafora carducciana: annullamento della « coscienza » (così sempre scrive latinamente l'autore) in una sensazione pànica.

18 Titone, più esattamente Titono, fratello di Priamo, fatto immortale ma diventato decrepito (il « Titone antico » di Dante), finalmente convertito in cicala. Il mito successivo è nel *Fedro*.

19 « A cantare ininterrottamente », arcaismo.

nasiale), ed era il più anziano dei tre e il più positivo: profilo di Don Chisciotte e buon senso di Sancio Panza: rifaceva stupendamente i gatti innamorati e miaulava le arie del *Trovatore*. Ferdinando, più largamente noto col nome di Trombino, per avere in una ripetizione di letteratura latina trasformato allegramente così il severo Frontino²⁰, compendiatore delle *Historiae philippicae*, insegnava grammatica (seconda e terza), non senza molta e sospettosa meraviglia del vecchio professore di grammaticina (prima), un vero maestro con cravattona e pancia, con mazza e scatola di tabacco: egli era in fondo il più goliardo della compagnia, ma eseguiva le sue maggiori scapataggini serio serio e in grande quiete; aveva de' rosei rossori di fanciulla, e avrebbe potuto cantare come un pavone. Io, conosciuto anche per Pinini, causa un raddoppiamento spostato nella coniugazione del verbo *πλέειν*²¹, insegnavo retorica (quarta e quinta), cioè facevo tradurre e spiegare a due ragazzi più Virgilio e Orazio, più Tacito e Dante che potessero; e buttavo fuor di finestra gl' *Inni Sacri* del Manzoni.

Il sotto-prefetto²², del quale non ricordo il nome ma veggo ancora l'ombra del lunghissimo naso, nella visita che arrivati dovemmo fargli ci aveva con tono di pietoso rimpianto avvertiti, che San Miniato era luogo di *pocche risorse*. Dei molti significati di cotesto francesismo Pietro colse il men proprio e più utilitario, e faceva boccucce: Trombino e io ci ammiccammo di sottocchi, ridendo e pensando — *Le risorse le troveremo noi*.

E le trovammo. Innanzi tutto ci accontammo²³ presto con una brigata di giovanotti (come troppe di simili ce n'era e ce n'è forse ancora per le città minori e le grosse terre di Toscana), piccoli possidenti e dottori novelli, che, vivendo del loro poco e nella speranza dello studio e dell'impiego futuro, passavano tutte le sante giornate a non far nulla, o meglio a far di quelle cose che forse sono le più degne e più proprie dell'*homo sapiens* (almeno gli animali non le fanno), come sarebbe mangiare e bere il meno male e il più spesso possibile, giocare, amare, dir male del prossimo e del governo. Noi tre abitavamo, subito fuori Porta fiorentina, tutta noi, una casetta nuova, che un oste tassoniano²⁴, ma non bolognese, detto, credo per eufemia²⁵, Afrodisio, ci aveva appigionato; e ci passava anche da mangiare a bonissimi patti²⁶. Io me la veggo ancora dinanzi col poetico nome postole da noi di *Torre bianca*, ma il vicinato la conosceva

20 Curioso equivoco: Frontino, scrittore di ingegneria e strategia (I secolo dopo Cristo), è confuso con Giustino (II secolo?), compendiatore delle *Storie filippiche* di Trogo Pompeo.

21 « Bere », s'immagina con allusione agli eccessi alcoolici affettati dal Carducci.

22 Qui granducale. Rappresentante del governo centrale nel circondario, suddivisione della provincia derivata dall'amministrazione francese rivoluzionaria. San Miniato restò sede di sottoprefettura anche nell'Italia unita, fino alla soppressione (1927) di questo istituto.

23 « Diventammo amici ».

24 Forse perché aveva una « testaccia riccia » come « l'oste dal Chiù, Zambon dal Moscadello », ammazzato nel primo canto della *Secchia rapita*? O perché teneva « buonissimo moscatello », come (secondo il Salviani, commentatore identico o assai vicino al Tassoni) aveva quell'osteria fuori di porta San Felice? Si rammenti che il Carducci procurò un'edizione della *Secchia*.

25 « Eufemismo », piuttosto che « buon augurio ».

26 « Molto a buon mercato ».

per la casa de' maestri. E cominciava ad aver mala voce all'intorno, per i molti strepiti. *Ci si sentiva*²⁷, pur troppo, di notte e di giorno, ogni qual volta, ed era spesso, l'allegra compagnia la invadesse.

*Ave color vini clari,
Ave sapor sine pari l
Tua nos inebriari
Digneris potentia l*²⁸

Tali erano, se non le parole, il senso e il significato di quelli strepiti, e le invocazioni e le antifone di quei misteri; che non di rado erano pure celebrati in pubblico nel caffè Micheletti o in una osteriuccia a piè del colle su la strada provinciale.

Qualche volta anche andavamo alla messa, in domo; e una di quelle messe m'è ancora in memoria per la lieta illustrazione di certi quadri o affreschi²⁹, che il capo più ameno della brigata recitava, menandomi in giro per le navate, in istil bergamasco, contraffacendo il parlare d'una venditrice di castagne compatriotta del poeta Bernardino Zendrini³⁰, e con un sistema critico di perpetua comparazione tra la figura di San Giuseppe e quella del sotto-prefetto, che, tutto in nero, ascoltava il divino ufficio nella prima panca.

*Hinc mihi prima mali labe*³¹. Da cotesta bergamascata e dalle mie smargiaserie di antimanzonismo mi si levarono intorno i fumacchi, e ben presto mi avvolsero e tinsero tutto, d'una leggenda d'empietà e di feroce misocristismo. Assai prima che l'imperatrice Eugenia³² avesse a inorridire su i grassi venerdì santi del principe Girolamo Napoleone e dell'accademico Sainte-Beuve, corse per Valdarno una spaventosa voce, che io il venerdì santo del '57 fossi sceso da San Miniato alla taverna del piano, e all'oste sbigottito avessi fieramente intimato: Portami una costola di quel p... di Gesù Cristo. È vero che in quell'anno io andavo pensando o andavo dicendo di pensare un inno a Gesù con a motto un verso e mezzo di Dante,

*Io non so chi tu sie né per che modo
Venuto se' quaggiù;*

ma è anche vero che quel venerdì santo io era a Firenze, e quei mesi studiavo appassionatamente Iacopone da Todi e annunziavo a tutti la sua gran superiorità

27 Detto in Toscana dei luoghi frequentati dagli spiriti.

28 Versi goliardici medievali, dal ritmo « Vinum bonum et suave » (parodia dell'inno « Verbum bonum et suave »).

29 Fra i quadri del Duomo di San Miniato è un' *Adorazione dei Pastori* (già attribuita a Santi di Tito) del manierista Aurelio Lomi (comunicazione di Roberto Longhi).

30 Cfr. il *Canto dell'Italia che va in Campidoglio*.

31 Emistichio virgiliano.

32 La moglie di Napoleone III. Il cosiddetto (dal nome del padre, fratello di Napoleone I e per breve tempo re di Vestfalia) « principe Girolamo » (1822-1891) era centro di un cenacolo politico-culturale fiancheggiatore del regime imperiale, ma laico, in cui si segnalava il grande critico Sainte-Beuve.

su 'l Manzoni e lo salutavo Pindaro cristiano, e composi una lauda al Corpo del Signore. Il che tutto non impedì che non mi fosse avviato un processo; e un processo di tal materia a quegli anni in Toscana poteva menar lontani. Per fortuna che del '57 anche c'era in Toscana, pur all'ombra della cappamagna di Santo Stefano ³³, del buon senso parecchio e dell'onestà. Dieci anni dipoi un giornalucolo fiorentino di parte moderata, che forse forse a' tempi di Gian Gastone ³⁴ avrebbe potuto correre il rischio di passare per arditello e spirito-setto, affermava che da giovine io era stato anche clericale.

III

Una seconda *risorsa* tra gli ufficii magistrali di San Miniato erano gli amici, che nelle belle domeniche d'aprile, di maggio e di giugno ci venivano a trovare da Firenze: il Nencioni ³⁵, il Chiarini ³⁶, il Gargani. In quei giorni la *Torre bianca* spargeva intorno strepiti più gloriosi: un romantico di buone intenzioni avrebbe potuto dire che « fervea di canti, fervea di suoni », e che una fantastica aureola di luce, elettrica emanazione degli spiriti di tutte le nostre giovinezze, nelle ore del queto e melodioso vespero la irradiava: io, per quello me ne ricordo, direi semplicemente che facevamo un casa del diavolo. Del resto io non ho mai sonato o giocato a' miei giorni, né cantato o ballato mai, se non per burla; ma mi sentiva così bene del mandare a spasso per que' brusii e per que' trepestii le mie tristezze selvatiche e di cacciarle dalla ròcca del cuore (barocco misto, di Dante e del seicento) ³⁷ bombardandole a scariche di tappi saltanti! Il Chiarini e il Nencioni, non troppo avvezzi a cotesti fuochi di fila ³⁸, se ne tornavano la dimane a Firenze, con uno sbalordimento ammirativo, che durava più giorni, della ospitalità di San Miniato. Io, la sera a una cert'ora, cantavo a loro due, come l'Alcaldi a Maria ³⁹, la mia canzone più bella, l'ultima fatta, per addormentarli; poi, accomodatili a letto, uscivo co 'l Gargani *tacitae per amica silentia lunae* ⁴⁰.

Giuseppe Torquato Gargani (del Chiarini e del Nencioni non ho a dire altro qui: tutti gl' intelligenti li conoscono, e tutti i buoni li amano) morì d'amore e d'idealismo in Faenza il 29 marzo 1862. Era un fiorentino puro; e pareva una

33 Gli alti funzionari granducali, in particolare i magistrati a cui qui si allude, erano solitamente insigniti dell'ordine cavalleresco di Santo Stefano, istituito da Cosimo I.

34 Ultimo dei granduchi medicei (morto nel 1737), insegna di epoca apatica e bigotta.

35 Il letterato fiorentino Enrico Nencioni (1837-1896), modesto verseggiatore e critico, benemerito divulgatore di letteratura straniera. Il D'Annunzio, da lui protetto ai suoi esordi, ne scrisse un commosso elogio funebre sul « Convito ».

36 Giuseppe Chiarini (1833-1908), tra i fedelissimi (col genero Guido Mazzoni) del Carducci di cui si fece anche biografo, noto per i suoi studi leopardiani e soprattutto foscoliani.

37 Il Carducci penserà al « lago del cor » (*Inf.* I 20) e alla « rocca de la mia mente » (nel II del *Convivio*), e forse anche al « casser de la mente » del Cavalcanti e di Lapo Gianni.

38 Dei « tappi saltanti » di bottiglie.

39 Allusione sarcastica alle *Lettere a Maria*, versi di Alcardo Alcaldi (1812-1878), bersaglio della critica carducciana.

40 Fine di un famoso esametro virgiliano.

figura etrusca scappata via da un'urna di Volterra o di Chiusi, con la persona tutta ad angoli, ma senza pancia, e con due occhi di fuoco: io lo aveva conosciuto a scuola di retorica, ridondante ed esondante di guerrazziana ⁴¹ fierezza. Poi, andato per raccomandazioni di Pietro Thouar ⁴² in Romagna e proprio in Faenza maestro nella famiglia di certi signori, vi si era convertito a un classicismo rigidamente strocchiano ⁴³; che, di ritorno dopo tre anni in Firenze e praticando il Chiarini e Ottaviano Targioni Tozzetti ⁴⁴, aveva fortificato con una cresima leopardiana e giordaniana. Ma un classico, come s' intendeva allora, doveva essere anche moderato, molto moderato, in politica; e in questa, almeno quei primi anni, il Gargani aveva serbato le memorie e le tradizioni del '49; era un romantico-guerrazziano-mazziniano, arrabbiato, intransigente, antropofago. E, tale pur essendo, aveva l'anno innanzi scagliato, scandalo a tutta Firenze, una *diceria su i poeti odiernissimi*; e traduceva nel più bello stile i sermoni di non so quale abate francese, li traduceva, con diligenza squisita anche di scrittura, in servizio d'un prete amico suo che li predicasse; metteva insieme, con la stessa diligenza di giudizio e di studio, e sempre trascrivendo tutto nettamente co' l suo bel caratterino di erudito del settecento, una scelta di lettere per un editore che né gliela stampò né gliela pagò; componeva a cinquantine sonetti amorosi in stile tra petrarchesco e foscolo-leopardiano; e lavorava co' l Targioni all'edizione del *Volgarizzamento d'Esopo per uno da Siena*, del quale scoprirono essi primi un più bel testo nella Mediceo-laurenziana ⁴⁵. A quegli anni s'era cominciato in Toscana a dar fuori i testi classici con miglior metodo critico che non usassero i vecchi accademici e i nuovi mestieranti empirici; e di tale miglioramento resta saggio pregevolissimo l' Esopo senese curato dal Targioni e dal Gargani, pur così incompiuto come nel 1864 fu pubblicato dal Le Monnier. Io era qualche volta testimone dei dotti e amorosi studi onde quei cari e rari amici proseguivano il lavoro pe' sollioni fiorentini concentrati nella Laurenziana e per le notti gelide e serene ⁴⁶ vegliate nella casa del Targioni, in via San Sebastiano, non lungi al cenacolo guelfo del buon marchese Gino ⁴⁷. Né si limitavano quegli studi a Firenze: non

41 Cioè ispirato alla variante enfatico-democratica del romanticismo esemplata sul livornese Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873), autore di romanzi storici e umoristici un tempo celeberrimi, nel 1849 triumviro del governo provvisorio di Toscana e dittatore.

42 Allora rinomato come scrittore per i fanciulli e per le famiglie.

43 Dionigi Strocchi (1762-1850), appunto faentino, era l'esponente romagnolo d'un classicismo affine a quello di Pietro Giordani.

44 Buon editore di testi di lingua (1833-1899), appartenente a una famiglia di valenti naturalisti e cultori della lingua scientifica.

45 La più importante biblioteca del mondo che sia dedicata esclusivamente a manoscritti e libri antichi, fondata da Lorenzo il Magnifico ma con un nucleo già appartenente a Cosimo suo nonno, poi insediata nel chiostro di San Lorenzo. La redazione citata dell' Esopo volgarizzato (s' intenda da un testo latino) è appunto nota come Esopo Laurenziano.

46 Si noti l'endecasillabo di gusto dantesco. come subito sotto l'arcaico *non lungi al*.

47 Il marchese Gino Capponi (1792-1876), detto « buon » forse per ricordo del « candido Gino » nella *Palinodia* a lui indirizzata dal Leopardi (o forse perché il Carducci non valutava al giusto l'intelligentissimo e amaro scrittore e uomo di cultura), aveva amici soprattutto fra i cattolici liberali (« guelfi »), il Manzoni, il Tommaseo, il Lambruschini ecc. Il solenne palazzo Capponi è nella via oggi a lui intitolata, allora via San Sebastiano.

s'era, sto per dire, più sicuri di muovere un passo per un cantuccio di Toscana, senza il pericolo di trovarsi davanti il Gargani e il Targioni in caccia del gobbo frigio ⁴⁸. Non posso contare qui le mille bizzarrie delle quali intramezzavano e rallegravano la loro esopiana filologia. Basti dire che avevano mandati a memoria tutti i testi diversi, e il Gargani s'era incaponito a parlare da mattina a sera, a qualunque proposito e in qualunque occorrenza, credo anche di notte sognando, la lingua esopiana. E non basta. Bisognava vederlo e udirlo, Giuseppe Torquato, il quale nel suo catoniano classicismo aveva ore d'irrefrenabile e sfrenata mattia, a far la mimica della rana quando « si spogliò il sottano, e trassesi i calzari, e fermò i piedi in terra, e posesi le mani alle ginocchia, e istrinse i denti, e levò il capo al cielo e gonfiò con tanta iniquità alla terza volta, che le budella sue vanno per terra et è crepata ». Cotale mimica egli eseguiva, parlando e atteggiando la sua etrusca figura in tutti i modi più icastici e realistici, nella grande aula michelangiolesca ⁴⁹ della Laurenziana, dopo che il prefetto Crisostomo Ferrucci ⁵⁰ si fosse ritirato nelle stanze di dietro. Che cosa di quelle scene pensassero gli spiriti degli umanisti del quattrocento e dei filologi del cinquecento imprigionati ne' vecchi codici, io non so: ma, sentendo il dirugginìo delle catene tra i plutei medicei ⁵¹, immaginavo e credo fossero essi che digrignassero i denti per dispetto e invidia di quella allegrezza onde noi giovani celebravamo la filologia. Qualche tedesco, che stava in disparte raffrontando testi d'Aristofane ⁵², guardava e ammirava stupito e sospettoso, non fosse un qualche fantasma del commediografo antico che gli si oggettivasse in una capricciosità grottesca del rinascimento toscano.

Con tutto questo il Gargani era, ripeto, un repubblicano di rigida osservanza, un puritano feroce: il Nencioni lo disegnò più tardi per il Marat degli *Amici pedanti* ⁵³. Io, allora nell'apogeo del classicismo greco-romano, non ammiravo gran fatto la eloquenza politica moderna e ammiravo anche meno la poesia della rivoluzione. Onde, una di quelle notti che, dormenti già gli amici nella *Torre bianca*, io e il Gargani passavamo alla campagna *tacitae per amica silentia lunae*, seduto in riva a uno stagno da cui saliva qualche borbottio di ranocchi alla luna serena, ispirato dalla circostanza e dai discorsi dell'amico, mi feci un tratto a

48 Esopo, secondo la leggenda.

49 Eseguita su disegni di Michelangelo ma non da lui (il Buonarroti attese ai progetti per la Libreria Laurenziana, su commissione di Clemente VII, dal 1524 al 1534). Ora serve per esposizioni, non da sala di studio.

50 Luigi Crisostomo Ferrucci, romagnolo, antiquato verseggiatore, « prefetto » ossia direttore.

51 « Plutei » è ancora il nome tecnico degli scaffali (essi pure eseguiti su disegni michelangioleschi) in cui si conserva il fondo antico della Laurenziana. I codici (come anche in altre biblioteche antiche, quale la Malatestiana di Cesena) vi sono assicurati con catene.

52 Nel preziosissimo fondo classico della Laurenziana è infatti anche parte (il resto è a Leida) d'un codice bizantino trecentesco delle commedie.

53 Jean-Paul Marat (1743-1793), il violentissimo giacobino della Convenzione rivoluzionaria, di cui scrive nei *Giambi* (*Per il LXXVIII anniversario della proclamazione della Repubblica francese*): « Quanto di più feroce e di più immondo | Patir le plebi a lui stagnava in cor ». Si chiamarono « Amici pedanti » (cioè intransigentemente classicisti) i collaboratori del Gargani (Carducci, Chiarini, Targioni) alla polemica antiromantica attuata in due opuscoli del 1856, una *Diceria* contro la raccolta *Fiori e spine* di tal Braccio Bracci e la *Giunta alla derrata*.

improvvisargli la epopea delle ranocchie, bestiole, del resto, che per amore d' Esopo gli doveano esser care. L' improvvisazione durò due ore almeno: l'amico, appoggiato a un pioppo, ascoltava, ridendo d'un suo cotal⁵⁴ riso un po' stenterellesco⁵⁵. C'era nella epopea un'allocuzione tribunizia del Gargani, stanco dell'aspettare e disperato del veder mai una rivoluzione in Firenze, ai ranocchi dell'Arno: decasillabi. C'era la repubblica delle ranocchie, capitano del popolo Torquato Gargani: versi sciolti. C'era la ribellione delle cittadine gracidanti contro il Gargani fattosi tiranno: marsigliese⁵⁶ delle ranocchie: cominciava,

*O figlie del pantan,
Marciam marciam marciam
Contro il tiranno uman,
Il capitan Gargani!*

Le ranocchie pigliavano il Gargani, lo consegnavano mani e piedi legato al *poeti odiernissimi* loro nuovi alleati. Non ricordo poi come finisse.

Qualche sera riaccompagnavo io il Gargani a Firenze. Arrivati, passeggiavamo tutta notte discutendo e questionando di edizioni critiche, del Poliziano⁵⁷ e di Esopo, e della monarchia e della repubblica nella prossima rivoluzione. Così facevamo giorno. Quando il sole aveva ridestato i colori i rumori e gli odori della vita in Mercato vecchio⁵⁸, il Gargani sentenziava serio serio: A chi vegliò tutta notte in solenni meditazioni conferisce alla mattina un galletto arrosto... E così si entrava da Gigi. Come si soprannominasse Gigi non lo dirò io: certa volta non so se un burlone o l'ordinanza⁵⁹ d'un official piemontese s'affacciò alla sua inclita cucina, dimandando: — Sta qui Gigi Porco? —. E l'oste fiorentino, che non intendeva partecipare⁶⁰, né men per procuratore⁶¹, la gentilizia genealogia di Guccio Imbratta⁶² — Gigi son io, e il porco sarà lei —. A noi Gigi si faceva innanzi con la sua faccia di ciompo⁶³ da bene e co 'l grembialone, e — Che desiderano questi signori? — Un galletto arrosto —. Segni di meraviglia, con subita cortesia repressi⁶⁴. — Per l'appunto èccone qui uno fresco fresco e di primo canto, come un abatino del domo —. E la bianca tovaglia era distesa su 'l desco nero, e sopra vi troneggiava l'amabile sovranità del fiasco, e il

54 « Certo » arcaismo caricaturale.

55 Stenterello è la maschera fiorentina.

56 L' inno rivoluzionario francese, che comincia « Allons, enfants de la Patrie ».

57 Ne preparava l'edizione il Carducci.

58 Nel centro di Firenze, poi improvvidamente demolito alla fine del secolo dando luogo all'odierna piazza della Repubblica.

59 « Attendente » (parola francese).

60 Transitivo.

61 « Per interposta persona » (il cliente). Guccio Imbratta dice alla fantesca Nuta « che egli era gentile uomo per procuratore ».

62 Il fante di frate Cipolla nella novella boccaccesca, « il quale alcuni chiamavano Guccio Balena, ed altri Guccio Imbratta, e chi gli diceva Guccio Porco ». Alcuni osti fiorentini dei più celebrati sono ancora indicati con nomi del genere.

63 « Popolano, proletario fiorentino ».

64 Si rilevi lo stile nominale, a fine impressionistico.

nidore ⁶⁵ dell'arrosto salia riempiendo di promesse la stanza e confortando a noi i muscoli un po' rilassati dall'umidor della notte. E mangiavamo il galletto, e bevevamo del fiasco; e dopo le otto ci lasciavamo, il Gargani avviandosi, con un inquieto can levriere in guinzaglio, per l'Esopo, e io alla stazione per a ⁶⁶ San Miniato.

Domani è il giorno de' morti. O amico che giaci muto e freddo nella fossa di Romagna, a te certo non spiace che io rinnovelli ancora per un poco la memoria delle nostre belle estati fiorentine.

IV

Un'altra *risorsa*, e questa un po' più pericolosa: m'innamorai.

Non si spaventino i lettori e non protendano le braccia per deprecare dalle loro teste i nemi di fiori o la grandinata di frasi o la pioggia lapidea di concetti che sogliono portare con sé le meteore dell'amore ogni qual volta movano dalla plaga della poesia.

Io, quando m'innamorai a San Miniato, gustai la prima volta e sentii profondamente, e sento ancora nel cuore, la segreta dolcezza e la soave infinita malinconia del canto del cucùlo.

Salute, o prediletto

Figlio di primavera! al mio pensiero

Angel non già, ma obietto

Invisibile, e suon vago, e mistero.

(Wordsworth ⁶⁷, trad. di G. Chiarini).

Ohimè quanto chiasso e quanti sdilinquimenti di tutti i poeti, fin turchi, per quel frinfrino ⁶⁸ di scambietti vocali ⁶⁹, per quel tenorino virtuoso de' boschi, per quel flautetto e organetto pennuto, che è l'usignolo. E invece si vuol dare mala voce ⁷⁰ al cucùlo, perché la sua femmina depone e abbandona le uova nel nido degli altri uccelli. Poveretta! e se ella fosse conformata a generare soltanto e non a covare? A ogni modo non è lei che canta, è il maschio. Egli viene alle nostre terre nei novelli giorni d'aprile, e annunzia primo ai campi ed agli alberi il rinascimento dei fiori e l'arrivo degli altri uccelli canterini, annunzia ai giovani e alle fanciulle le belle sere della gioia, dei balli e degli amori. Egli per sé non ne gode; e, quando gli altri uccelli accorrono cinguettando cianciando schiamazzando, si ritira in un albero fosco o tra le ruine fiorite d'un vecchio edificio, e di là manda al sole e alle stelle i suoi sospiri e i singhiozzi.

65 È il latino (virgiliano) *nidor* « odor di arrosto ».

66 Ellissi, « per (andare) a ». In *con un* (per *com'un* ?) si sospetta un guasto delle stampe.

67 Di cui in nota al De Lollis.

68 « Vanesio », fiorentino cinquecentesco.

69 « Sgambetti canori ».

70 « Si suol diffamare ».

Il mio cucùlo cantava dalla ròcca che Federigo II inalzò in vetta al colle di San Miniato, e par che ancora minacci come labarda levata il guelfo Valdarno. E forse a' bei giorni di casa sveva i re Arrigo ed Enzo ⁷¹ cantavano lassù in giovini rime i loro amori:

*Salutami Toscana,
Quella ched è sovrana,
In cui regna tutta cortesia.*

E lassù dicono finisse, battendo della testa nei macigni della prigione, «ingiusto contro sé giusto» ⁷², il cancelliere imperiale Pier della Vigna, primo poeta d'arte nella lirica nuova italiana. E di lassù cantava a me, anzi al cielo e alle stelle, nelle sere di maggio, il cucùlo; e il mio cuore o da una pagina di Virgilio o da un sentierello fiorito e illuminato dalla luna batteva e diffondeva e sprigionava, negli intervalli tra un sospiro e l'altro dello strano uccello, un palpito, un pensiero ed un lampo. — *Cu.* — Sei tu la voce dell'amore onde natura risponde consentendo ai sensi delle sue emanazioni? — *Cu.* — O sei la voce della ironia che ella manda su 'l mistero dell'essere nunzia della distruzione? — *Cu.* — Che cosa è l'amore, o savio uccello? Bene o male? Sale egli dalla terra a farsi stella, o cala dal cielo a farsi verme? — *Cu.* — Quanto dura la fede e la gioia dell'amore, profeta uccello? Dura ella la fede quanto il fiorir della rosa e quanto lo schianto del fulmine la gioia? — *Cu.* — E quanto durerà l'amor mio, o uccello indovino? — *Cu, cu, cu, cu, cu...*

Io a questo punto non ricordai che le fanciulle svedesi, dimandando al cucùlo quanti anni ancora han da passare prima ch'elle si maritino, se l'uccello nella risposta ripete un dopo l'altro troppo spesso i suoi versi, si danno a credere svelatamente che allora egli posi sur un albero magico e non dica più il vero, ma faccia la burletta. E anche non m'accòrsi che quel cucùlo (or ora quasi mi pento del bene che gli ho voluto e gli voglio) mi mandava il suo verso dalla parte di tramontana; che, secondo il popolo svedese, è fatale annunzio di tristezza e dolore per tutta la vita. E anche non pensai che mentre il cucùlo cantava io non avevo in tasca né meno un soldo, e quando ciò avviene, egli è segno, sempre secondo la saviezza svedese, che quel pover uomo a cui tócca si troverà per tutta la vita ad averne in tasca pochi o punti. Pare impossibile! ma quanto è savio e come ben s'appone ⁷³ cotesto popolo che seguì quel matto di Carlo XII ⁷⁴ nelle sue corse a rotta di collo!

⁷¹ Enzo re di Sardegna, figlio naturale di Federico II, da una cui canzone (evidentemente scritta fuori di Toscana) è ricavata la citazione. Un altro re Arrigo non esiste: o è uno sdoppiamento di Enzo, che in tedesco è forma ridotta di Enrico (lo dice anche fra Salimbene, «rex Hencius, qui et Henricus»), o si tratta di Enrico VI, che però di Federico II fu padre e scrisse in medio alto tedesco.

⁷² Citazione dantesca (ma il «primo poeta d'arte» sarà stato il Notaio, Giacomo da Lentini).

⁷³ «La imbrocca».

⁷⁴ Re di Svezia (1682-1718), impegnato in grandi campagne contro la Danimarca, la Sassonia, la Russia. Il Carducci doveva pensare alla celebre biografia scrittane da Voltaire.

Cu, cu, cu, cu, cu. Io credeva dunque il cucùlo mi avesse annunziato che l'amor mio durerebbe cinque anni. Mi parevano pochi, sciaurato ⁷⁵ ch'io era! E non durò cinque giorni. — Tornavo canterellando dentro l'anima innamorata due bellissimi versi del cancelliere imperiale, che la voce del cucùlo sonante in una odorosa sera di maggio dalla torre della di lui morte mi aveva risuscitato nella memoria,

*Oh potess' io venire a vo', amorosa,
Come il ladrone ascoso, e non paresse!* ⁷⁶

quando, rimesso il piede in città, mi abbattei nel giovine marito — pancia precoce — della sorella dell'amor mio. Mi entrò a parlare di molte cose, e, tra le molte, anche della famiglia di... Non sarà mai che abbandoni alla stretta villana del torchio ⁷⁷ il caro nome:

*Ogni donna
Così nomata mi pareva gentile:*

mi pareva e mi pare. — Di' — interpellò la giovine pancia — non ti sembra che la... abbia il collo un po' lungo? Dubito ⁷⁸ ch'ell'abbia a vivere poco. — Oh — feci io, e non seppi dire altro; tanto quelle villane parole scesero a ferirmi come un pugno su l'epigastro ⁷⁹. La dimane ricevei una lettera secca secca; era la madre della... che m'invitava a interrompere le visite alla casa. E seppi come le avessero dato a credere che io aspirassi alla dote della figliuola con espressa speranza della vicina morte di lei. Ah! — La giovine pancia indi a un anno morì; e al solito fui pregato di fargli l'epitaffio. Della mia bruna ebbi notizia, or fa tre o quattr'anni, che ella viveva moglie di un procuratore del re o d'un sostituto. O bruna dai lunghi sguardi vellutati (o mi pareva)!

*Oh se nel grembo a un' isola
O in un remoto speco
Chi diè la vita agli angeli
Ti facea nascer meco!*

Mi ricordo che ella diceva assai graziosamente cotesti versi del Prati ⁸⁰, i quali in altra bocca mi sarebbero di certo parsi detestabili. E la figura di lei mi rifiorisce in mente quando leggo il principio dell'*Annunziata* di Olindo Guerrini ⁸¹; se

⁷⁵ Forma duecentesca (Dante).

⁷⁶ Dalla canzone *Amore in cui disio*.

⁷⁷ Tipografico.

⁷⁸ « Sospetto, temo ».

⁷⁹ O *epigastrio*: la parte più alta dell'addome.

⁸⁰ Giovanni Prati (1814-1884), con l'Alcardi il più popolare verseggiatore sentimentale del genere invisio al Carducci.

⁸¹ Bibliotecario romagnolo (1845-1916), onorevole scrittore in prosa e in versi, anche dialettali, un tempo celebre per le poesie veriste attribuite a un Lorenzo Stecchetti morto tisico.

non che, ricordo bene, non ci era gran materia ai paragoni co 'l «grano su i colli di Samaria».

Ma la storia del mio amore vuole anche un'appendice. Due o tre giorni dopo il congedo mi si fa innanzi uno dell'allegra brigata, e — Pinini, — mi dice — so che hai rotto con... Vuoi tu sposare...? — E qui il nome d'una sua sorella; e poi una minuta esposizione dei pregi, dei meriti, dei titoli e degli appannaggi di quella signorina. E mi ci volle del buono e del bello per rimandarlo, non dico persuaso, ma addolorato, stupito e stizzito che non avessi né voglia né bisogno di mogli o di doti.

D'allora in poi l'amore mi fu infausto. Le donne per bene che si frapposero alla mia vita mi recarono sempre disgrazia; quando non sanno che altro dolore darmi o che altro dispetto farmi, muoiono.

Oh cucùlo di San Miniato, chi mi avesse detto che tu cantavi da tramontana!

V

Le *risorse* un po' per volta erano cresciute al punto che Trombino e io non sapevamo più (Pietro faceva cassa da sé) come riparare alla abbondanza. I mesi passavano arrecando dalla parte di Dio foglie fiori e frutti alle colline ed ai piani, ma non dalla parte nostra quattrini alle tasche di Afrodizio: le liste del Micheletti crescevano alte come i gigli nella convalle ⁸² di Gerico, ma non parimente candide. E con novanta maledette lire codine ⁸³ al mese come seminare quella rabbiosa aridità e come falciare questa lussuriosa vegetazione? ⁸⁴

Una mattina Trombino mi entra tutto serio in camera; e, senza preamboli: — Stampiamo le tue poesie —.

Restai male. Dare qualche sonetto o canzonetta a un giornale o ad un almanacco di città che nella sua modestia mi assicurasse con lo spettacolo dell'*io* tipografato la discrezione del segreto, dare un'ode o una laude spirituale in fogli volanti per una festa di campagnoli che non ne capissero sillaba, passi. Ma raccogliere ed esporre io le mie poesie in un libretto a prezzo come in un bordello, e abbandonarle ai contatti del pubblico che le mantrugiasse e stazzonasse ⁸⁵ come ragazze a cinque o a tre paoli ⁸⁶, ohimè! Le poesie, massime allora, io le faceva proprio per me: per me era de' rarissimi piaceri della mia gioventù gittare a pezzi e brani in furia il mio pensiero o il sentimento nella materia della lingua e nei canali del verso, formarlo in abozzo e poi prendermelo su di quando in quando, e darvi della lima o della stecca ⁸⁷ dentro e addosso rabbiosamente.

82 Ricordo biblico (del Cantico dei Cantici). Gerico (in Cisgiordania, prossima a Gerusalemme) non è peraltro menzionata in questo testo: di Gerico la Bibbia nomina le rose.

83 Del vecchio governo (*codino* dall'acconciatura del capo, era detto il reazionario): la lira toscana valeva alquanto meno dell'italiana.

84 Rispettivamente delle tasche e delle «liste» o conto.

85 «Palpasse e sgualcisse».

86 «Ragazze (di strada) a tariffa»: il paolo valeva otto crazie, la crazia cinque quattrini.

87 Da scultore.

Qualche volta andava tutto in bricioli: tanto meglio. Qualche volta resisteva; e io vi tornavo intorno a sbalzi, come un orsacchio rabbonito; e mi v'indugiavo sopra brontolando e non mi risolvevo a finire. Finire era per me cessazione di godimento, e, come avevo pur bisogno di godere un poco anch'io, così non finivo mai nulla.

Dunque a Trombino aspettante, e che pur tacendo parlava, dissi di no. Egli se ne andò, scrollando la testa.

Ma Afrodisio, con la sua ruvida cera d'oste tassoniano, fiottava⁸⁸ da settentrione; il Micheletti, con la ben rasa pulitezza di un caffettiere goldoniano⁸⁹, poggiava da mezzogiorno: il Ristori tipografo piccoletto, bruno e vivo come un bel topolino, messo su da Trombino, offeriva un'edizione economica e trattamento d'amico. Trombino la vinse.

Così avvenne che ai 23 luglio del 1857 le mie rime uscissero alla luce del pubblico in San Miniato al Tedesco pe' i tipi del Ristori, veterani gloriosi dell'impressione, tanti anni a dietro compiuta⁹⁰, del *Cadmo*, poema di Pietro Bagnoli. E ora resta in sodo che io le diedi a stampare non co' l' superbo intendimento di aprire una via nuova o di riaprire una via vecchia e né meno con la modesta speranza d'incoraggiamenti da parte del pubblico italiano, ma con l'intendimento onesto e l'ardita speranza di pagare i miei debiti.

Altro che ardit! sfacciata dovevo dire. Ma, da poi che l'amico fu sergente a San Martino e al Voltorno⁹¹, e ora che è preside d'un liceo con un barbone di quasi mosaica rispettabilità, posso anche dire e giurare che la colpa fu tutta di Trombino. La espriamo. I debiti, anzi che estinguere, dilagarono. Una mattina d'agosto dovemmo fuggire di celato dalla *Torre bianca*. Afrodisio c' inseguì in carrettella, il Micheletti per la posta⁹². Trombino tornò, io non tornai: ambedue, grazie ai babbi e alle mamme, pagammo fino a un soldo⁹³. E le *Rime* rimasero esposte ai compatimenti di Francesco Silvio Orlandini⁹⁴, ai disprezzi di Paolo Emiliani Giudici⁹⁵, agl'insulti di Pietro Fanfani.

Ma oh come strillavano le cicale su la collina di San Miniato nel luglio del 1857!

88 « Tempestava », simmetricamente a *poggiava* « soffiava (come vento) », entrambi verbi arcaici; ma il primo sarà provocato dal valore popolare di « brontolare ».

89 Come il Ridolfo della *Bottega del caffè*.

90 Nel 1821: al tempo delle *Risorse* il Bagnoli, letterato classicista sanminiatese, era già morto.

91 Alle battaglie risorgimentali di San Martino (1859) e del Voltorno (1860).

92 « Con la diligenza postale ».

93 « Fino all'ultimo soldo ».

94 Noto come curatore delle *Opere edite e postume* del Foscolo presso il Le Monnier.

95 Storico della letteratura (1812-1872), siciliano trasferito a Firenze, di orientamento ghibellino e filoprotestante.

LETTERA A LIDIA

Alla signora Carolina (Lina) Cristofori Piva, moglie d'un ufficiale (l' « amico » della lettera), allora residente a Rovigo, conosciuta dal Carducci nel 1871, morta prematuramente nel 1881, ispiratrice a lui d'una passione da principio ardentissima e di liriche tra le più note, prima come Lina, poi come Lidia (cfr. nota ad *Alla stazione*), nonché di lettere eccellenti. Questa è importante per l'autoritratto morale e per l'elogio delle *Odi barbare*: evidentemente Lina, rimproverata per la sua leggerezza, in lettere deamicisiane aveva chiesto con insistenza all'amico illustre di farle visita e si era permessa qualche obiezione su parole a gusto suo troppo classiche.

Bologna, 22 Maggio 1877.

Mia dolce amica, La lettera del 13 da V[erona] tu la indirizzasti non *poste restante*¹ ma a domicilio: certo non può che esser caduta nelle mani della solita persona attratta anche dal bollo postale di V. Io so da lungo tempo che nel mio io c'è molto di natura bestiale, e questa parte vuol prevalere alla buona, più volte, e queste più volte prevale a lungo; e allora ho proprio voglia di sbranare, o almeno di starmene accovacciato nella solitudine ruggendo. Sì, proprio ho voglia di sbranare, e, non potendo, con mio grande dolore, eseguire materialmente quella azione brutale su le persone, sbrano il mio cuore con le zanne della memoria, dell'ira, del dispetto, dei disinganni, del disprezzo e dell'odio che sento immenso e profondo per molte persone e per molte cose. E allora nessuno mi tocchi, né meno con la punta di un giacinto: se no, picchio e mordo anche materialmente.

L'amore tuo ha cresciuto la dose di quella mia parte bestiale e la proporzione degli accessi: quando ripenso certi tuoi fatti e comportamenti, quando ripenso quello che ora non vo' dire, quando so certe cose, è come se mi si riaprissero le ferite fattemi per diverse parti del corpo da lance ardenti, arroventate. Tu avresti potuto serbarti, anche scemata la passione, l'amor mio; se ti fossi portata un po' meglio. Ora non so quello che avverrà. So che a giorni ti odio, e altri giorni non voglio né pensare di te né scriverti; usualmente, scriverti vorrei, ma, il più che è possibile, di cose indifferenti. E ora ti prego anche una volta, non affliggermi più, non farmi dar negli accessi della mia malattia nera²: a questi giorni non posso carezzare, mordo... mordo, hai capito?... Non aveva tutti i torti Rapisardi³: un po' idrofobo sono, e sarei felicissimo di attaccar la rabbia mordendo a quelli che amo (salvo le mie figliuole⁴). E amo oramai così pochi: quanti?

1 « Fermo posta », come il Carducci raccomandava di fare perché le lettere non fossero intercettate dalla « solita persona », la moglie, signora Elvira.

2 Atrabile.

3 Mario Rapisardi, professore catanese (1844-1912), il quale nel suo poema anticlericale di quell'anno, *Lucifero*, aveva chiamato il Carducci « idrofobo cantor, vate da lupi »; ciò che gli attirò una furibonda polemica (*Rapisardiana*).

4 Bice, Laura e Libertà (« la Titti » di *Davanti San Guido*, scomparsa solo di recente).

Ho paura, quasi, di non amar più nessuno: se amare è volere il bene e voler del bene ad altri; io, allora, per la santa verità, non voglio bene ad alcuno al mondo (salvo, ripeto, le mie figliuole; ma quello è affar di sangue). E parliamo d'altro. Subordinatamente a tutto il rispetto che io devo alla altrui libertà, e all'imperitennza che è l'intramettersi delle cose altrui, che cosa andasti a fare a Verona e che ragione c'era che tu andassi a V.?

Ma parliamo d'altro. Ho goduto proprio di cuore della procella mezzacapiana⁵ su i generali. A che comando è stato nominato il tuo amico?

Ma parliamo ancora d'altro. Sì, mia cara: lunedì prossimo, 28, partirò per la Toscana⁶; e ho da far tante cose, e ho tanti impicci, di qui a lunedì, che non potrò, prima di partire, vederti. Se domenica non fossi obbligato alla seduta di storia patria⁷, avrei pensato di fare una corsa fino a te: ma non veggo possibile. È vero: l'ultima tua lettera, e anche la penultima, oltre cattive, sono brutte: proprio vero, te lo dico brutalmente. Chi t'insegna a leggere il *De Amicis*!

La *Vittoria*⁸, vedi, è senza dubbio la cosa più perfetta che io abbia mai scritto. Lì non ci son frasi, per santo Apollo, né pastiglie: lì è tutta lirica, tutta, d'un soffio, senza intarsiature. E il metro è divino. Basta dire che è greco e d'Alceo. E chi dice che la nostra lingua non è adatta a quei metri, è una canaglia di giumento, a cui bisogna dar la paglia d'Arcadia e bastonate la mattina all'alba, e poi a mezzogiorno, e poi all'imbrunire, e poi a mezzanotte. Che quelli sono metri bellissimi, armoniosissimi, facilissimi, lo prova che il mio signore io, il quale è quasi sempre oscuro nelle altre poesie, in questo è chiarissimo come l'ambra. Il diavolo mi porti se io ho fatto mai cose che valgano un mezzo verso delle tre o quattro ultime odi: ora ho trovato me, la poesia che mi ci vuole, la poesia che amo. Coteste odi, e satira: non altro, non altro, non altro. Le ho vendute, sono 14, al Zanichelli, mille lire, per la prima edizione. Ma di queste mille lire non ne riscuoterò che duecento, dato il debito che avevo con lui. Sempre delle noie. Ti prego a credere che la *Vittoria* è la più bella mia cosa. Cara mia, e perché non dovrei dire « peltasti », « galea », « clipeo »? quando si chiamano così, e non altrimenti: se io dicessi « scudati », « elmo », « scudo » o « targa », direi cose diverse. Se le signore non sapranno leggerle, e⁹ a me non importa delle signore, che già in Italia non sono compatibili¹⁰ altro che a letto. Ti mando un'altra ode¹¹, non di mia mano, perché la prima copia è troppo deforme, e io

5 La riforma del generale meridionale Luigi Mezzacapo (1814-1885), ministro della Guerra col Depretis.

6 Per Pistoia, Pisa e Livorno (in visita al Chiarini e al Targioni Tozzetti).

7 Della Regia Deputazione di Storia patria per le Province di Romagna.

8 L'ode alcaica *Alla Vittoria tra le rovine del tempio di Vespasiano in Brescia*, compresa nella prima serie di *Odi barbare* che uscì in quello stesso 1877 presso lo Zanichelli. Le appartengono le parole riuscite archeologiche a Lidia, e dal Carducci in ordine tradotte. A scarico della signora si può dire che l'accento di *peltasti* (in fondo a uno degli « hendecasyllabi » sdruccioli) riproduce negativamente, cioè in sola antitesi al parossitono latino, l'ossitono del greco *πελταστής*.

9 *E paraipotattico*, cioè a introduzione della reggente dopo una proposizione secondaria.

10 « Sopportabili ».

11 È stato supposto che sia l'altra alcaica *Nell'annuale della fondazione di Roma*.

a questi giorni non ho tempo da scrivere, se bene copiare i versi miei mi piaccia, perché copiandoli sempre più mi accorgo che non sono volgari e di volgari non ne faccio mai; di plebei sì.

LETTERA AD ANNIE VIVANTI

Annie Vivanti, nata a Londra (1868) da un israelita italiano amico di Mazzini e Garibaldi e da una tedesca, più tardi sposa a un avvocato irredentista irlandese (John Chartres), morta a Torino in piena persecuzione razziale (1942), sottopose, con giovanile temerità, suoi versi al Carducci (1889); ciò che fu occasione a incontri col poeta e a una sua passione senile, che gli ispirò alcune liriche. Nella sua movimentata vita essa doveva poi scrivere, in inglese, in francese e in italiano, molti romanzi e novelle e pagine di ricordi (tra le quali due scritti, affettuosi e vivaci, sui suoi rapporti col Carducci; anche il suo carteggio con lui è stato poi pubblicato da Pietro Pancrazi). Il vertice della passione fu in un incontro estivo a Madesimo sopra Chiavenna (in provincia di Sondrio).

Madesimo, 19 Agosto 1898.

Annie, Ti avevo scritto una lettera troppo poetica e troppo vera e anche troppo lunga. Non te la mando.

Qui tutti ricordano te, i luoghi, le persone, le bestie; e tra queste io sopra tutte. E sto male, e son pieno di malinconia, e di noia, e vo a letto. E aspetto tue nuove. Io sono per te qual tu sai e qual fui sempre.

GIOVANNI VERGA E IL NATURALISMO

GIOVANNI VERGA

Catanese (1840-1922), non ebbe una vita distinta da grandi avvenimenti esterni: i più rilevanti sono i lunghi soggiorni a Firenze (dal 1865) e poi a Milano (dal 1872), che attestano una scelta sagace e non consueta a quegli anni, la prima della capitale del nuovo Stato, la seconda della città più moderna e borghese d'Italia.

La carriera del Verga scrittore grande ha qualcosa di misterioso: si concentra in un decennio, e quanto precede o segue è letteratura mediocre quando non bassa, senza rapporti seri con quella in cui l'autore è supremo; anzi la vena scadente affiora, fiancheggiatrice estranea, perfino durante quel decennio. Lo scrittore grande è il celebratore della plebe del suo paese, la campagna attorno a Catania, e cioè l'autore dei racconti di *Vita dei campi*, del 1880 (alcuni uscirono prima in rivista, così *Cavalleria rusticana* sul « Fanfulla della Domenica » di quel 14 marzo), e di *Novelle rusticane*, del 1883, e del romanzo *I Malavoglia*, del 1881, presentato come primo della serie « I vinti », e la cui trama è già compiutamente disegnata, nella cornice della lettera a un'amica, in uno di quei racconti, *Fantastiche* (prima sul « Fanfulla della Domenica » del 24 agosto 1879). Si aggiungono a questo nucleo le novelle sul minuto proletariato (e sul *Lumpenproletariat*) milanese, *Per le vie*, ugualmente del 1883 (quasi a ostentare la concorrenza di quei due mondi ispiratori), e il secondo dei « Vinti », *Mastro-don Gesualdo*, in volume nel 1889 (ma una prima redazione era uscita sulla « Nuova Antologia » nel secondo semestre del 1888), che riporta nella Sicilia agreste, ma, per farci morire il protagonista, fino in città. L'anno dopo *I Malavoglia* usciva però *Il marito di Elena*, romanzo eminentemente borghese (è il dramma d'un uomo debole e casalingo che ha sposato una sognatrice di avventure e dissipazioni), il quale si riconduce, anche linguisticamente, al repertorio passionale del primo Verga (s' intenda il primo dopo gli imparaticci scolastici), quello che va da *Una peccatrice*, del 1866 (poi pubblicamente ripudiato dall'autore), a *Eros*, del 1875, attraverso il romanzo epistolare (poi rifatto) *Storia di una capinera*, *Eva* e *Tigre reale*. Inoltre da *Cavalleria rusticana* sempre in quegli anni (1884) è desunto il primo dramma, meno essenziale della novella, conforme a una fenomenologia che sarà press'a poco costante anche più tardi (solo per *Dal tuo al mio* la versione scenica precederà quella narrativa); e anche il teatro sancirà il parallelismo e la concorrenza (si veda in particolare il dittico *La caccia al lupo - La caccia alla volpe*) tra mondo rustico e mondo borghese: concorrenza già constatata nell'ambito narrativo e che si fa mescolanza nei racconti di *Vagabondaggio*, mentre le raccolte posteriori a quel decennio si allontaneranno dall'orizzonte rusticano.

La singolarità della carriera verghiana comincia allora a poter essere ragionata; e meglio s' intende a leggere la splendida prefazione ai *Malavoglia*, dove, entro la cornice mitologica del progresso, la rappresentazione dei vinti nella lotta per il benessere appare scientificamente graduata, ma con una forma sempre « inerente al soggetto ». Ora il Verga, di ascendenza borghese-aristocratica, e munito del naturalismo francese (e anche russo) che si era applicato ai cosiddetti ceti alti o medi della società, e semmai al proletariato urbano, disponeva per la gamma dei sentimenti mondani di una riconosciuta convenzione linguistica, mentre per stati più elementari, quale la vita dei Toscano detti *Malavoglia*, pescatori ad Aci Trezza, o delle persone delle due raccolte rusticane,

occorre un tale adeguamento al livello naturale, una tale immedesimazione-stacco del cronista rispetto a quei « cuori semplici » (per adottare un titolo famoso del Flaubert), che la narrazione si fa di suo, come è stata detta, epica e favolosa, autorevolmente remota nel referto d'un eterno presente. Il Verga ha tanti linguaggi quanti sono gli strati ch'egli indaga, e li gestisce in parallelo. Dalla « simpatia » (ma metafisica e non sentimentale, se non forse all' inizio, 1874, con la *Nedda*), verso i cosiddetti umili, del Verga, che personalmente era conservatore come i « galantuomini » alla cui classe apparteneva, non è lecita alcuna illazione di carattere politico: il Verga rusticano è il frutto più meraviglioso dell'oggettività e della sperimentazione veristica.

Al lume di queste considerazioni, la disputa tradizionale tra fautori dei *Malavoglia* e fautori del *Mastro-don Gesualdo* (che, come storia d'un muratore [mastro] arricchito e ammogliato con una nobile avariata [don], finito nella casa della fastosa, scialacquatrice e dura figlia, la duchessa di Leyra, è più mossa di affabulazione e più ricca di toni) può apparire futile, pur intendendosi che i primi rendono omaggio alla lirica compattezza e alla sublime monotonia della storia di Padron 'Ntoni. Sta però in fatto che il Verga non compì *La duchessa di Leyra* (tranne le pagine postume fatte conoscere dall'altro pregevolissimo naturalista catanese, Federico De Roberto, 1861-1927, l'autore dei *Viceré*) né scrisse i due romanzi pure preannunciati in quella memorabile prefazione, *L'Onorevole Scipioni* e *L'Uomo di lusso* (ideati probabilmente come dei Daniele Cortis e degli Andrea Sperelli verghiani), quasi si sentisse meno ad agio con le previste squisitezze e complicazioni psicologiche.

Gli « umili » verghiani e il loro narratore fanno un uso parchissimo di color locale e parlano un italiano familiare e non specificamente siciliano (*che* segnale dell'interrogazione, prolessi pronominali del tipo *a me mi, sto* « questo », ecc.), ma tali elementi sono fugacemente assunti in stile indiretto dallo storico. Questi si identifica temporaneamente col Turiddu di *Cavalleria rusticana* quando riferisce: « Dapprima Turiddu come lo seppe, *santo diavolonè!* voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia! », adottando la bestemmia, la prolessi e il « foderare » (confronta oltre, nelle sue parole dirette, « non è degna di portarvi le scarpe, non è degna », « tirerei su tutta la casa, tirerei ») del personaggio di cui è momentaneamente portavoce. Ma subito sotto si identifica col monologo ideale di Lola quando trascrive: « A lei, *in coscienza*, rincresceva di vederlo così col viso lungo, però *non aveva cuore* di lusingarlo con belle parole ». Stesso dato in *Per le vie*: « Ma la ragazza voleva tornare a ballare, *to'!* *Era venuta* pel veglione. Poi *non aveva* più sete; *grazie tante*; *un'altra volta* ». I racconti milanesi saranno infatti, come si dice, meno intensi per resa, ma stavolta si tratta di registrare non anime di contadini o pescatori siciliani, una specie di assoluto naturale, bensì quella collettiva, storica ed eminentemente umana di una grande città moderna (lo scenario, animato di affettuosa toponomastica urbana, su cui agiscono quei tipi o marionette, è meno zoliano o maupassantiano che balzacchiano). Il « povero » o « poveraccio » con cui si qualifica qualche « vinto », non è tanto, come dicevano i retori classici, una « interiectio ex persona poëtae » quanto l'intervento d'un giudizio corale. Altro tratto notevolissimo è che la macchina stilistica, assai fusa (particolarmente nelle *Rusticane*), prevalentemente in imperfetto, ha una clausola durativa, equivalente al contrario della parola « fine »: in imperfetto è quella di *Cos'è il Re*, in imperfetto quella della *Roba* (e pur si tratta di un morituro, fulminato mentre distrugge la roba, e che dunque seguita a distruggerla per l'eternità); *Cavalleria* novella si chiude in negativo (« non poté... »), di contro all'urlo che riempie il finale del dramma. E si può ricordare che *I Malavoglia* terminano su un'apparizione ciclica (« Ma il primo di tutti a cominciar la sua giornata è stato Rocco Spatu »), *Gesualdo* fra le chiacchiere dei servi sul morto: ovunque, osservazione e interiorizzazione del fatto, non convenzionalità dell'accaduto.

L'essenzialità del Verga rusticano risalta anche se si compara con la narrativa la pur eccellente versione teatrale di *Cavalleria*: l'aggiunta di comparse come Pippuzza, la zia Filomena e anzi vere macchiette come lo zio Brasi [Biagio] e sua moglie Camilla, il passaggio della madre di Turiddu dal pollaio alla bottega, la motivazione del gesto di Santuzza col suo stato di disonorata e il condimento di rimorso (« sono una scellerata »), la testimonianza proprio del marito tradito che ha visto Turiddu dalle sue parti, le battute (all' inizio) vuote o didascaliche, tutto ciò risponderà a opportunità di rappresentazione scenica, ma un poco attenua la potenza espressiva.

Recensendo *I Malavoglia* sul « Fanfulla della Domenica » del 29 maggio 1881, Luigi Capuana spiegava soprattutto col divario tematico e stilistico dal precedente repertorio mondano (profetando anche che nel tornarvi il Verga sarebbe sceso di livello) la fredda accoglienza del pubblico a *Vita dei campi* e al grande romanzo; e fin da principio scriveva: « Ecco, per esempio, io dubito molto che il De Sanctis voglia indursi a fare pei *Malavoglia* quello che osò per l'*Assommoir* dello Zola. Eppure mi sembra che pochi dei nostri libri moderni siano meritevoli quanto *I Malavoglia* che l'acuta analisi del critico napoletano s'eserciti a farne risaltare le bellezze di prim'ordine ». Il rimpianto del Capuana è retrospettivamente anche quello del lettore moderno; ma col suo elogio del « metodo impersonale portato fino alle sue estreme conseguenze » lui stesso, il Capuana, rimane per un pezzo il solo critico (si veda anche più innanzi l'esaltazione dei *Vinti* rispetto al D'Annunzio) che abbia saputo leggere subito la grandezza del Verga maggiore, condannato a un semplice successo di stima. Diversamente da quanto pensava il Capuana, neanche la traduzione dei *Malavoglia* in francese (che sarebbe stata merito dello svizzero Édouard Rod) valse a modificare la situazione; e nemmeno, più tardi, le versioni inglesi del romanziere D. H. Lawrence (il notissimo mistico della sessualità, 1885-1930) introdussero il Verga al posto che gli competerebbe nella narrativa universale del secondo Ottocento. Per limitarci comunque all'Italia, la giusta gloria toccò al Verga solo alla fine della sua vita, nonostante nel 1903 fosse intervenuto il saggio del Croce: la sua introduzione a livello di cultura universitaria è segnata dalla monografia di Luigi Russo (1919, peraltro con notevoli aggiunte nelle ristampe), a livello di cultura letteraria si ha col movimento della « Ronda ». In morte del Verga, Riccardo Bacchelli poté infatti scrivere: « Nella storia letteraria moderna d'Italia, egli rappresenta il più grande e significativo poeta e scrittore dopo Leopardi e Manzoni » (il Bacchelli è anche sensibile al cosiddetto Verga minore, alle « finissime novelle » di *Don Candeloro e C.*², « raro esempio di stile comico », a « certe pagine nude, desolate e abbandonate » del *Marito di Elena*). Ma occorre pensare che per un pezzo la maggior efficacia pubblica era stata esercitata dal Verga attraverso la traduzione musicale di Pietro Mascagni (la popolarissima *Cavalleria rusticana*, del 1890, è su libretto di Giovanni Targioni Tozzetti, figlio dell'Ottaviano amico del Carducci, e di G. Menasci). Sull'intempestività del non decadente Verga (« la sua arte e la sua forza schietta non hanno niente in comune con la nostra accidia »: è vero che per *Nedda* Dino Garrone potrà parlare, e giustamente, di « un dannunzianesimo verghiano, in anticipo ») dà nelle *Lettere* (1914) una testimonianza patetica Renato Serra: « Qualcuno è lontano, in luogo glorioso da cui non lo vorremo disturbare. Verga: passano gli anni e la sua figura non diminuisce; il maestro del verismo si perde, ma lo scrittore grandeggia ». Tuttavia un po' troppo sommaria è la rappresentazione del D'Annunzio come controfigura e ostacolo alla gloria dell'« antiletterario » e « dialettale » Verga nel discorso che il Pirandello tenne a Catania per gli ottant'anni dello scrittore (1920). Contro l'idea del « dialettale » (il Verga maggiore per lui è di natura omerica o leopardiana) batterà più giustamente Massimo Bontempelli in un discorso per il centenario (1940): secondo la sua formula, il Verga aprì « in pieno le porte del Novecento, vent'anni prima che d'Annunzio finisse di chiudere quelle dell'Ottocento ».

Le opere del Verga sono editate attualmente dalla casa Mondadori di Milano. Si suppone che i lettori conoscano integralmente almeno *I Malavoglia* e *Mastro-don Gesualdo*, che appartengono al più alto patrimonio italiano. Qui del primo romanzo si riproduce la prefazione, a scopo esegetico, inserendola, secondo l'ordine cronologico, tra *Cavalleria* nella redazione narrativa e nella sceneggiata, due campioni delle *Rusticane* e uno delle novelle milanesi.

DA « VITA DEI CAMPI » CAVALLERIA RUSTICANA

Feudo dei Verga era Vizzini, borgata a una sessantina di chilometri a sud-ovest di Catania, che è pure il centro ideale delle novelle « rusticane ». Delle località qui nominate, Licodia (Eubea) è subito a ovest di Vizzini, Sortino è sulle colline a sud di Lentini (in provincia di Siracusa); il dramma aggiunge Francofonte, a metà strada fra Vizzini e Lentini (pure in provincia di Siracusa), e Militello (detto in Val di Catania), a nord di Vizzini.

Scrivere Riccardo Bacchelli (1922): « Il dialogo di *Cavalleria rusticana* resterà come una delle meraviglie della letteratura italiana. Sulla vicenda così semplice e violenta del dramma elementare, il linguaggio dei personaggi, che un artista minore avrebbe stemperato in effusioni e intemperanze, si svolge in una purezza aurea e concettosa, piena d'anima e di significato. Un tal senso di studioso giuoco nello stile ricco, colmo e leggero, saturo di passione, di costume e di carattere, è soltanto greco e della grecità migliore. Alla gioia dell'intelletto si unisce quella dell'orecchio. ... La passione opera negli animi dei personaggi di *Cavalleria* traendoli alla catastrofe come nella tragedia opera la volontà del fato ». Il giudizio naturalmente varrebbe anche se riguardasse, com'è possibile, il dramma. Del racconto discorre comunque Massimo Bontempelli quando scrive (1940): « La brevità estrema di Verga — che ha raggiunto l'incredibile in *La Lupa* e in *Cavalleria rusticana* — quella brevità non dà l'impressione di velocità, di vertiginoso, che davvero è un gusto molto mediocre. Essa vale a suscitare il senso di apparizione, un subito solidificarsi d'ognuna delle immagini per cui si viene costruendo l'avvenimento ... Essa brevità è fatta soprattutto di soppressione d'alcuni tratti del racconto. Non esistono più le zone di passaggio. La sicurezza con la quale esse sono state recise al punto esatto, è spaventosa; sono tagli improvvisi e netti, che riempiono di coltellate tutta la narrazione ».

Turiddu ¹ Macca, il figlio della gnà ² Nunzia, come tornò da fare il soldato, ogni domenica si pavoneggiava in piazza coll'uniforme da bersagliere e il berretto rosso, che sembrava quello della buona ventura, quando mette su banco colla gabbia dei canarini. Le ragazze se lo rubavano cogli occhi, mentre andavano a messa col naso dentro la mantellina, e i monelli gli ronzavano attorno come le mosche. Egli aveva portato anche una pipa col re a cavallo che pareva vivo, e

1 Diminutivo di Salvatore, diffusissimo tra i nomi siciliani.

2 Titolo di popolana siciliana (per aferesi dallo spagnolo *doña*).

accendeva gli zolfanelli sul dietro dei calzoni, levando la gamba, come se desse una pedata. Ma con tutto ciò Lola di massaro ³ Angelo non si era fatta vedere né alla messa, né sul ballatoio, ché si era fatta sposa con uno di Licodia, il quale faceva il carrettiere e aveva quattro muli di Sortino in stalla. Dapprima Turiddu come lo seppe, santo diavolone! voleva trargli fuori le budella dalla pancia, voleva trargli, a quel di Licodia! però non ne fece nulla, e si sfogò coll'andare a cantare tutte le canzoni di sdegno che sapeva sotto la finestra della bella.

— Che non ha nulla da fare Turiddu della gnà Nunzia — dicevano i vicini — che passa le notti a cantare come una passera solitaria?

Finalmente s'imbatté in Lola che tornava dal *viaggio* ⁴ alla Madonna del Pericolo, e al vederlo, non si fece né bianca né rossa quasi non fosse stato fatto suo.

— Beato chi vi vedel! — le disse.

— Oh, compare Turiddu, me l'avevano detto che siete tornato al primo del mese.

— A me mi hanno detto delle altre cose ancora! — rispose lui. — Che è vero che vi maritate con compare Alfio, il carrettiere?

— Se c'è la volontà di Dio! — rispose Lola, tirandosi sul mento le due cocche del fazzoletto.

— La volontà di Dio la fate col tira e molla come vi torna conto! E la volontà di Dio fu che dovevo tornare da tanto lontano per trovare ste belle notizie, gnà Lola!

Il poveraccio tentava di fare ancora il bravo ⁵, ma la voce gli si era fatta roca; ed egli andava dietro alla ragazza, dondolandosi colla nappa del berretto che gli ballava di qua e di là sulle spalle. A lei, in coscienza, rincresceva di vederlo così col viso lungo, però non aveva cuore di lusingarlo con belle parole.

— Sentite, compare Turiddu, — gli disse alfine — lasciatemi raggiungere le mie compagne. Che direbbero in paese se mi vedessero con voi? ...

— È giusto — rispose Turiddu; — ora che sposate compare Alfio, che ci ha quattro muli in stalla, non bisogna farla chiacchierare la gente. Mia madre invece, poveretta, la dovette vendere la nostra mula baia, e quel pezzetto di vigna sullo stradone, nel tempo ch'ero soldato. Passò quel tempo che Berta filava, e voi non ci pensate più al tempo in cui ci parlavamo dalla finestra sul cortile, e mi regalaste quel fazzoletto, prima d'andarmene, che Dio sa quante lacrime ci ho pianto dentro nell'andar via lontano tanto che si perdeva persino il nome del nostro paese. Ora addio, gnà Lola, *facemu cuntù ca chioppi e scampau, e la nostra amicizia finiu* ⁶.

La gnà Lola si maritò col carrettiere; e la domenica si metteva sul ballatoio,

³ Titolo di fattore (piuttosto benestante).

⁴ « Pellegrinaggio ».

⁵ « Il coraggioso, l'indifferente ».

⁶ « Facciamo conto che sia piovuto e spiovuto e che la nostra amicizia sia finita ». In questo caso l' idiotismo non sopportava la traduzione, come invece i frequenti proverbî di padron 'Ntoni nei *Malavoglia*

colle mani sul ventre per far vedere tutti i grossi anelli d'oro che le aveva regalati suo marito. Turiddu seguitava a passare e ripassare per la stradicciuola, colla pipa in bocca e le mani in tasca, in aria d'indifferenza, e occhieggiando le ragazze; ma dentro ci si rodeva che il marito di Lola avesse tutto quell'oro, e che ella fingesse di non accorgersi di lui quando passava.

— Voglio fargliela proprio sotto gli occhi a quella cagnaccia!⁷ — borbottava.

Di faccia a compare Alfio ci stava massaro Cola, il vignaiuolo, il quale era ricco come un maiale, dicevano, e aveva una figliuola in casa. Turiddu tanto disse e tanto fece che entrò camparo⁸ da massaro Cola, e cominciò a bazzicare per la casa e a dire le paroline dolci alla ragazza.

— Perché non andate a dirle alla gnà Lola ste belle cose? — rispondeva Santa.

— La gnà Lola è una signorona! La gnà Lola ha sposato un re di corona, ora!

— Io non me li merito i re di corona.

— Voi ne valete cento delle Lole, e conosco uno che non guarderebbe la gnà Lola, né il suo santo, quando ci siete voi, ché la gnà Lola, non è degna di portarvi le scarpe, non è degna.

— La volpe quando all'uva non poté arrivare ...

— Disse: come sei bella, *racinedda*⁹ mia!

— Ohè! quelle mani, compare Turiddu.

— Avete paura che vi mangi?

— Paura non ho né di voi, né del vostro Dio.

— Eh! vostra madre era di Licodia, lo sappiamo! Avete il sangue rissoso! Uh! che vi mangerei cogli occhi.

— Mangiatemi pure cogli occhi, che briciole non ne faremo; ma intanto tiratemi su quel fascio.

— Per voi tirerei su tutta la casa, tirerei!

Ella, per non farsi rossa, gli tirò un ceppo che aveva sottomano, e non lo colse per miracolo.

— Spicciamoci, che le chiacchiere non ne affastellano sarmenti.

— Se fossi ricco, vorrei cercarmi una moglie come voi, gnà Santa.

— Io non sposerò un re di corona come la gnà Lola, ma la mia dote ce l'ho anch'io, quando il Signore mi manderà qualcheduno.

— Lo sappiamo che siete ricca, lo sappiamo!

— Se lo sapete allora spicciatevi, ché il babbo sta per venire, e non vorrei farmi trovare nel cortile.

Il babbo cominciava a torcere il muso, ma la ragazza fingeva di non accorgersi, poiché la nappa del berretto del bersagliere gli⁹ aveva fatto il solletico

⁷ «Guardiano (dei fondi)».

⁸ «Uva» (cfr. il francese *raisin*). Turiddu rovescia galantemente il dato della favola, in cui la volpe dice acerba l'uva.

⁹ Popolaresco, con melodica variazione rispetto al successivo *le*.

dentro il cuore, e le ballava sempre dinanzi gli occhi. Come il babbo mise Turiddu fuori dell'uscio, la figliuola gli aprì la finestra, e stava a chiacchierare con lui ogni sera, che tutto il vicinato non parlava d'altro.

— Per te impazzisco — diceva Turiddu — e perdo il sonno e l'appetito.

— Chiacchiere!

— Vorrei essere il figlio di Vittorio Emanuele ¹⁰ per sposarti!

— Chiacchiere!

— Per la Madonna che ti mangerei come il pane!

— Chiacchiere!

— Ah! sull'onore mio!

— Ah! mamma mia!

Lola che ascoltava ogni sera, nascosta dietro il vaso di basilico ¹¹, e si faceva pallida e rossa, un giorno chiamò Turiddu.

— E così, compare Turiddu, gli amici vecchi non si salutano più?

— Ma! — sospirò il giovinotto — beato chi può salutarvi!

— Se avete intenzione di salutarmi, lo sapete dove sto di casa! — rispose Lola.

Turiddu tornò a salutarla così spesso che Santa se ne avvide, e gli batté la finestra sul muso. I vicini se lo mostravano con un sorriso, o con un moto del capo, quando passava il bersagliere. Il marito di Lola era in giro per le fiere con le sue mule.

— Domenica voglio andare a confessarmi, ché stanotte ho sognato dell'uva nera! — disse Lola.

— Lascia stare! lascia stare! — supplicava Turiddu.

— No, ora che s'avvicina la Pasqua, mio marito lo vorrebbe sapere il perché non sono andata a confessarmi.

— Ah! — mormorava Santa di massaro Cola, aspettando ginocchioni il suo turno dinanzi al confessionario dove Lola stava facendo il bucato dei suoi peccati. — Sull'anima mia non voglio mandarti a Roma per la penitenza!

Compare Alfio tornò colle sue mule, carico di soldoni, e portò in regalo alla moglie una bella veste nuova per le feste.

— Avete ragione di portarle dei regali — gli disse la vicina Santa — perché mentre voi siete via vostra moglie vi adorna la casa! ¹²

Compare Alfio era di quei carrettieri che portano il berretto sull'orecchio, e a sentir parlare in tal modo di sua moglie cambiò di colore come se l'avessero accoltellato.

— Santo diavolone! — esclamò — se non avete visto bene, non vi lascerò gli occhi per piangere! a voi e a tutto il vostro parentado!

¹⁰ La vicenda è dunque immaginata anteriore alla morte di Vittorio Emanuele II (9 gennaio 1878), se non proprio al matrimonio di Umberto (22 aprile 1868), dunque non coeva alla pubblicazione.

¹¹ Che adorna, mascherandole, le finestre meridionali (si ricordi il testo di basilico della Lisabetta da Messina nella novella boccaccesca).

¹² Di corna.

— Non son usa a piangere! — rispose Santa — non ho pianto nemmeno quando ho visto con questi occhi Turiddu della gnà Nunzia entrare di notte in casa di vostra moglie.

— Va bene, — rispose compare Alfio — grazie tante.

Turiddu, adesso che era tornato il gatto ¹³, non bazzicava più di giorno per la stradicciuola, e smaltiva l'uggia all'osteria, cogli amici. La vigilia di Pasqua avevano sul desco un piatto di salsiccia. Come entrò compare Alfio, soltanto dal modo in cui gli piantò gli occhi addosso, Turiddu comprese che era venuto per quell'affare e posò la forchetta sul piatto.

— Avete comandi da darmi, compare Alfio? — gli disse.

— Nessuna preghiera, compare Turiddu, era un pezzo che non vi vedevo, e voleva parlarvi di quella cosa che sapete voi.

Turiddu da prima gli aveva presentato il bicchiere, ma compare Alfio lo scansò colla mano ¹⁴. Allora Turiddu si alzò e gli disse:

— Son qui, compar Alfio.

Il carrettiere gli buttò le braccia al collo.

— Se domattina volete venire nei fichidindia della Canziria potremo parlare di quell'affare, compare.

— Aspettatemi sullo stradone allo spuntar del sole, e ci andremo insieme.

Con queste parole si scambiarono il bacio della sfida. Turiddu strinse fra i denti l'orecchio del carrettiere, e così gli fece promessa solenne di non mancare.

Gli amici avevano lasciato la salsiccia zitti zitti, e accompagnarono Turiddu sino a casa. La gnà Nunzia, poveretta, l'aspettava sin tardi ogni sera.

— Mamma, — le disse Turiddu — vi rammentate quando sono andato sol-dato, che credevate non avessi a tornar più? Datemi un bel bacio come allora, perché domattina andrò lontano.

Prima di giorno si prese il suo coltello a molla, che aveva nascosto sotto il fieno, quando era andato coscritto, e si mise in cammino pei fichidindia della Canziria.

— Oh! Gesummaria! dove andate con quella furia? — piagnucolava Lola sgomenta, mentre suo marito stava per uscire.

— Vado qui vicino, — rispose compar Alfio — ma per te sarebbe meglio che io non tornassi più.

Lola, in camicia, pregava ai piedi del letto, premendosi sulle labbra il rosario che le aveva portato fra Bernardino dai Luoghi Santi, e recitava tutte le avemarie che potevano capirvi ¹⁵.

— Compare Alfio, — cominciò Turiddu dopo che ebbe fatto un pezzo di strada accanto al suo compagno, il quale stava zitto, e col berretto sugli occhi,

¹³ Il padrone (così in vari gerghi).

¹⁴ In segno di inimicizia, da lavare nel sangue. I gesti sono rituali (bacio della sfida, morso dell'orecchio), di qui il titolo della novella.

¹⁵ « Entrarci ».

— come è vero Iddio so che ho torto e mi lascierei ammazzare. Ma prima di venir qui ho visto la mia vecchia che si era alzata per vedermi partire, col pretesto di governare il pollaio, quasi il cuore le parlasse, e quant'è vero Iddio vi ammazzerò come un cane per non far piangere la mia vecchierella.

— Così va bene, — rispose compare Alfio, spogliandosi del farsetto — e picchieremo sodo tutt'e due.

Entrambi erano bravi tiratori; Turiddu toccò la prima botta, e fu a tempo a prenderla nel braccio; come la rese, la rese buona, e tirò all'anguinaia.

— Ah! compare Turiddu! avete proprio intenzione di ammazzarmi!

— Sì, ve l'ho detto; ora che ho visto la mia vecchia nel pollaio, mi pare di averla sempre dinanzi agli occhi.

— Apriteli bene, gli occhi! — gli gridò compar Alfio — che sto per rendervi la buona misura.

Come egli stava in guardia tutto raccolto per tenersi la sinistra sulla ferita, che gli doleva, e quasi strisciava per terra col gomito, acchiappò rapidamente una manata di polvere e la gettò negli occhi all'avversario.

— Ah! — urlò Turiddu accecato — son morto.

Ei ¹⁶ cercava di salvarsi, facendo salti disperati all'indietro; ma compar Alfio lo raggiunse con un'altra botta nello stomaco e una terza alla gola.

— E tre! questa è per la casa che tu m'hai adornato. Ora tua madre lascerà stare le galline.

Turiddu annaspò un pezzo di qua e di là tra i fichidindia e poi cadde come un masso. Il sangue gli gorgogliava spumeggiando nella gola, e non poté profferire nemmeno: — Ah, mamma mia!

PREFAZIONE A «I MALAVOGLIA»

Questo racconto è lo studio sincero e spassionato del come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare in una famigliuola vissuta sino allora relativamente felice, la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio.

Il movente dell'attività umana che produce la fiumana del progresso è preso qui alle sue sorgenti, nelle proporzioni più modeste e materiali. Il meccanismo delle passioni che la determinano in quelle basse sfere è meno complicato, e potrà quindi osservarsi con maggior precisione. Basta lasciare al quadro le sue tinte schiette e tranquille, e il suo disegno semplice. Man mano che cotesta ricerca del meglio di

¹⁶ Forma apparentemente letteraria, in realtà scelta per ragioni formali (qui di brevità), cfr. nota 9 *gli* 'le'.

cui l'uomo è travagliato cresce e si dilata, tende anche ad elevarsi, e segue il suo moto ascendente nelle classi sociali. Nei *Malavoglia* non è ancora che la lotta pei bisogni materiali. Soddisfatti questi, la ricerca diviene avidità di ricchezze, e si incarnerà in un tipo borghese, *Mastro don Gesualdo*, incorniciato nel quadro ancora ristretto di una piccola città di provincia, ma del quale i colori cominceranno ad essere più vivaci, e il disegno a farsi più ampio e variato. Poi diventerà vanità aristocratica nella *Duchessa de Leyra*; e ambizione nell'*Onorevole Scipioni*, per arrivare all'*Uomo di lusso*, il quale riunisce tutte coteste bramosie, tutte coteste vanità, tutte coteste ambizioni, per comprenderle e soffrirne, se le sente nel sangue, e ne è consunto. A misura che la sfera dell'azione umana si allarga, il congegno delle passioni va complicandosi; i tipi si disegnano certamente meno originali, ma più curiosi, per la sottile influenza che esercita sui caratteri l'educazione, ed anche tutto quello che ci può essere di artificiale nella civiltà. Persino il linguaggio tende ad individualizzarsi, ad arricchirsi di tutte le mezze tinte dei mezzi sentimenti, di tutti gli artifici della parola onde dar rilievo all'idea, in un'epoca che impone come regola di buon gusto un eguale formalismo per mascherare un'uniformità di sentimenti e d'idee. Perché la riproduzione artistica di cotesti quadri sia esatta, bisogna seguire scrupolosamente le norme di questa analisi; esser sinceri per dimostrare la verità, giacché la forma è così inerente al soggetto, quanto ogni parte del soggetto stesso è necessaria alla spiegazione dell'argomento generale.

Il cammino fatale, incessante, spesso faticoso e febbrile che segue l'umanità per raggiungere la conquista del progresso, è grandioso nel suo risultato, visto nell'insieme, da lontano. Nella luce gloriosa che l'accompagna dileguansi le irrequietudini, le avidità, l'egoismo, tutte le passioni, tutti i vizi che si trasformano in virtù, tutte le debolezze che aiutano l'immane lavoro, tutte le contraddizioni, dal cui attrito sviluppassi la luce della verità. Il risultato umanitario copre quanto c'è di meschino negli interessi particolari che lo producono; li giustifica quasi come mezzi necessari a stimolare l'attività dell'individuo cooperante inconscio a beneficio di tutti. Ogni movente di cotesto lavoro universale, dalla ricerca del benessere materiale, alle più elevate ambizioni, è legittimato dal solo fatto della sua opportunità a raggiungere lo scopo del movimento incessante; e quando si conosce dove vada questa immensa corrente dell'attività umana, non si domanda al certo come ci va. Solo l'osservatore, travolto anch'esso dalla fiumana, guardandosi attorno, ha il diritto di interessarsi ai deboli che restano per via, ai fiacchi che si lasciano sorpassare dall'onda per finire più presto, ai vinti che levano le braccia disperate, e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, i vincitori d'oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi d'arrivare, e che saranno sorpassati domani.

I *Malavoglia*, *Mastro don Gesualdo*, la *Duchessa de Leyra*, l'*Onorevole Scipioni*, l'*Uomo di lusso* sono altrettanti vinti che la corrente ha depositi sulla riva, dopo averli travolti e annegati, ciascuno colle stimate del suo peccato, che avrebbero dovuto essere lo sfiorare della sua virtù. Ciascuno, dal più umile al più elevato,

ha avuta la sua parte nella lotta per l'esistenza, pel benessere, per l'ambizione — dall'umile pescatore al nuovo arricchito — alla intrusa nelle alte classi — all'uomo dall'ingegno e dalle volontà robuste, il quale si sente la forza di dominare gli altri uomini, di prendersi da sé quella parte di considerazione pubblica che il pregiudizio sociale gli nega per la sua nascita illegale; di fare la legge, lui nato fuori della legge — all'artista che crede di seguire il suo ideale seguendo un'altra forma dell'ambizione. Chi osserva questo spettacolo non ha il diritto di giudicarlo; è già molto se riesce a trarsi un istante fuori del campo della lotta per studiarla senza passione, e rendere la scena nettamente, coi colori adatti, tale da dare la rappresentazione della realtà com'è stata, o come avrebbe dovuto essere.

Milano, 19 Gennaio 1881.

DA « NOVELLE RUSTICANE »

COS' È IL RE

Il re di cui si discorre è il corpulento Ferdinando II di Borbone (morto nel 1859), e la regina Maria Teresa (una Asburgo-Lorena, che perciò parlava tedesco, « un linguaggio che nessuno ci capiva una maledetta »); alla fine della novella il re è « un altro », cioè Vittorio Emanuele. Il racconto è ambientato a Caltagirone (frequentatissima la festa di san Giacomo, a cui s' intitola la più notevole chiesa della città, il 25 luglio); ma il lettighiere è di Grammichele, borgo a metà strada fra Caltagirone e Vizzini. Il viaggio richiesto è per Catania (il bivio di Zia Lisa è alla sua periferia meridionale); il torrente che si varca, quello di Palagonia.

Compare Cosimo il lettighiere aveva governato le sue mule, allungate un po' le cavezze per la notte, steso un po' di strame sotto i piedi della baia, la quale era sdruciolata due volte sui ciottoli umidi delle viottole di Grammichele, dal gran piovere che aveva fatto, e poi era andato a mettersi sulla porta dello stallatico¹, colle mani in tasca, a sbadigliare in faccia alla gente che era venuta per vedere il Re, e c'era tal via vai quella volta per le strade di Caltagirone che pareva la festa di San Giacomo; però stava coll'orecchio teso, e non perdeva d'occhio le sue bestie, le quali si rosicavano l'orzo adagio adagio, perché non glielo rubassero.

Giusto in quel momento vennero a dirgli che il Re voleva parlargli. Veramente non era il Re che voleva parlargli, perché il Re non parla con nessuno, ma uno di coloro per bocca dei quali parla il Re, quando ha da dire qualche cosa; e gli disse che Sua Maestà desiderava la sua lettiga, l' indomani all'alba, per andare a Catania, e non voleva restare obbligato né al Vescovo, né al sottointendente², ma preferiva pagar di sua tasca, come uno qualunque.

¹ « Stallaggio ».

² L'equivalente borbonico del sottoprefetto, preposto al distretto (il circondario borbonico).

Compare Cosimo avrebbe dovuto esserne contento, perché il suo mestiere era di fare il lettighiere, e proprio allora stava aspettando che venisse qualcuno a noleggiare la sua lettiga, e il Re non è di quelli che stanno a lesinare per un tarì ³ dippiù ⁴ o di meno, come tanti altri. Ma avrebbe preferito tornarsene a Grammichele colla lettiga vuota, tanto gli faceva specie il dovervi portare il Re nella lettiga, che la festa gli si cambiò tutta in veleno soltanto a pensarci, e non si godette più la luminaria, né la banda che suonava in piazza, né il carro trionfale che girava per le vie, col ritratto del Re e della Regina, né la chiesa di San Giacomo tutta illuminata, che sputava fiamme, e ove c'era il Santissimo esposto, e si suonavano le campane pel Re.

Anzi più grande era la festa e più gli cresceva in corpo la paura di doverci avere il Re proprio nella sua lettiga, e tutti quei razzi, quella folla, quella luminaria e quello scampanio se li sentiva sullo stomaco, e non gli fecero chiudere occhio tutta la notte, che la passò a visitare i ferri della baia, a strigliar le mule e a rimpinzarle d'orzo sino alla gola, per metterle in vigore, come se il Re pesasse il doppio di tutti gli altri. Lo stallatico era pieno di soldati di cavalleria, con tanto di speroni ai piedi, che non se li levavano neppure per buttarsi a dormire sulle panchette, e a tutti i chiodi dei pilastri erano appese sciabole e pistole che al povero zio Cosimo pareva gli dovessero tagliare la testa con quelle, se per disgrazia una mula avesse a scivolare sui ciottoli umidi della viottola mentre portava il Re; e giusto era venuta tanta acqua dal cielo in quei giorni che la gente doveva avere addosso la rabbia di vedere il Re per mettersi in viaggio sino a Caltagirone con quel tempaccio. Per conto suo, com'è vero Dio, in quel momento avrebbe preferito trovarsi nella sua casuccia, dove le mule si stavano strette nella stalla, ma si sentivano a rosicar l'orzo dal capezzale del letto, e avrebbe pagato quelle due onze ⁵ che doveva buscarsi dal Re per trovarsi nel suo letto, coll'uscio chiuso, e stare a vedere, col naso sotto le coperte, sua moglie affaccendarsi col lume in mano, a rassettare ogni cosa per la notte.

All'alba lo fece saltar su da quella dormiveglia ⁶ la tromba dei soldati che suonava come un gallo che sappia le ore, e metteva in rivoluzione tutto lo stallatico. I carrettieri rizzavano la testa dal basto messo per guanciale, i cani abbaiano, e l'ostessa si affacciava dal fienile tutta sonnacchiosa, grattandosi la testa. Ancora era buio come a mezzanotte, ma la gente andava e veniva per le strade quasi fosse la notte di Natale, e i trecconi ⁷ accanto al fuoco, coi lampioncini di carta dinanzi, battevano i coltellacci sulle panchette per vendere il torrone. Ah, come doveva godersi la festa tutta quella gente che comprava il torrone, e si strascinava stanca e sonnacchiosa per le vie ad aspettare il Re, e come vedeva

3 Moneta siciliana (il nome deriva attraverso l'arabo dal « darico » aureo dei Persiani), coniata ormai in argento.

4 Il raddoppiamento è scorretto.

5 L'onza valeva sei ducati (ossia trenta tarì o sessanta carlini).

6 Si noti il femminile (anche in Giusti, Pascoli ecc.), ma l'edizione originale legge *quel*.

7 Venditori da bancarella.

passare la lettiga colle sonagliere e le nappine di lana, spalancava gli occhi, e invidiava compare Cosimo, il quale avrebbe visto il Re sul mostaccio⁸, mentre sino allora nessuno aveva potuto avere quella sorte⁹, da quarantott'ore che la folla stava nelle strade notte e giorno, coll'acqua che veniva giù come Dio la mandava. La chiesa di San Giacomo sputava ancora fuoco e fiamme, in cima alla scalinata che non finiva più, aspettando il Re, per dargli il buon viaggio, e suonava con tutte le sue campane per dirgli che era ora di andarsene. Che non li spegnevano mai quei lumi? e che aveva il braccio di ferro quel sagrestano per suonare a distesa notte e giorno? Intanto nel piano di San Giacomo spuntava appena l'alba cenerognola, e la valle era tutta un mare di nebbia; eppure la folla era fitta come le mosche, col naso nel cappotto, e appena vide arrivare la lettiga voleva soffocare compare Cosimo e le sue mule, che credeva ci fosse dentro il Re.

Ma il Re si fece aspettare un bel pezzo; a quell'ora forse si infilava i calzon, o beveva il suo bicchierino d'acquavite, per risciacquarsi la gola, che compare Cosimo non ci aveva pensato nemmeno quella mattina, tanto si sentiva la gola stretta. Un'ora dopo arrivò la cavalleria, colle sciabole sfoderate, e fece far largo. Dietro la cavalleria si rovesciò un'altra ondata di gente, e poi la banda, e poi ancora dei galantuomini¹⁰, e delle signore col cappellino, e il naso rosso dal freddo; e accorrevano persino i treconi, colle panchette in testa, a piantar bottega per cercar di vendere un altro po' di torrone; tanto che nella gran piazza non ci sarebbe entrato più uno spillo, e le mule non avrebbero nemmeno potuto scacciarsi le mosche, se non fosse stata la cavalleria a far fare largo, e per giunta la cavalleria portava un nugolo di mosche cavalline, di quelle che fanno imbizzarrire le mule di una lettiga, talché compare Cosimo si raccomandava a Dio e alle anime del Purgatorio ad ognuna che ne acchiappava sotto la pancia delle sue bestie.

Finalmente si udì raddoppiare lo scampanio, quasi le campane fossero impazzate, e i mortaletti che sparavano al Re, e arrivò correndo un'altra fiumana di gente, e si vide spuntare la carrozza del Re, la quale in mezzo alla folla pareva galleggiasse sulle teste. Allora suonarono le trombe e i tamburi, e ricominciarono a sparare i mortaletti, che le mule, Dio liberi, volevano rompere i finimenti e ogni cosa sparando calci; i soldati tirarono fuori le sciabole, giacché le avevano messe nel fodero un'altra volta, e la folla gridava: — La regina, la regina! È quella piccolina lì, accanto a suo marito, che non par vero!

Il Re invece era un bel pezzo d'uomo, grande e grosso, coi calzon rossi e la sciabola appesa alla pancia; e si tirava dietro il vescovo, il sindaco, il sottointendente, e un altro sciame di galantuomini coi guanti e il fazzoletto da collo bianco, e vestiti di nero che dovevano averci la tarantola nelle ossa con quel po' di tramontana che spazzava la nebbia dal piano di San Giacomo. Il Re stavolta,

8 « Muso ».

9 « Fortuna ».

10 « Signori ».

prima di montare a cavallo, mentre sua moglie entrava nella lettiga, parlava con questo e con quello come se non fosse stato fatto suo, e accostandosi a compare Cosimo gli batté anche colla mano sulla spalla, e gli disse tale e quale, col suo parlare napoletano: — Bada che porti la tua regina! — che compare Cosimo si sentì rientrare le gambe nel ventre, tanto più che in quel momento si udì un grido da disperati, la folla ondeggiò come un mare di spighe, e si vide una giovinetta, vestita ancora da monaca, e pallida pallida, buttarsi ai piedi del Re, e gridare: — Grazia! — Chiedeva la grazia per suo padre, il quale si era dato le mani attorno per buttare il Re giù di sella, ed era stato condannato ad aver tagliata la testa. Il Re disse una parola ad uno che gli era vicino, e bastò perché non tagliassero la testa al padre della ragazza. Così ella se ne andò tutta contenta, che dovettero portarla via svenuta dalla consolazione.

Vuol dire che il Re con una sua parola poteva far tagliare la testa a chi gli fosse piaciuto, anche a compare Cosimo se una mula della lettiga metteva un piede in fallo, e gli buttava giù la moglie, così piccina com'era.

Il povero compare Cosimo aveva tutto ciò davanti agli occhi, mentre andava accanto alla baia colla mano sulla stanga, e l'abito della Madonna ¹¹ fra le labbra, che si raccomandava a Dio, come fosse in punto di morte, mentre tutta la carovana, col Re, la Regina e i soldati, si era messa in viaggio in mezzo alle grida e allo scampanio, e allo sparare dei mortaletti che si udivano ancora dalla pianura; talché quando furono arrivati giù nella valle, in cima al monte si vedeva ancora la folla nera brulicare al sole come se ci fosse stata la fiera del bestiame nel piano di San Giacomo.

A che gli giovava il sole e la bella giornata a compare Cosimo? se ci aveva il cuore più nero del nuvolo, e non si arrischiava di levare gli occhi dai ciottoli su cui le mule posavano le zampe come se camminassero sulle uova; né stava a guardare come venissero i seminati, né a rallegrarsi nel veder pendere i grappoli delle ulive, lungo le siepi, né pensava al gran bene che aveva fatto tutta quella pioggia della settimana, ché gli batteva il cuore come un martello soltanto a pensare che il torrente poteva essere ingrossato, e dovevano passarlo a guado! Non si arrischiava a mettersi a cavalcioni sulle stanghe, come soleva fare quando non portava la sua regina, e lasciarsi cadere la testa sul petto a schiacciare un sonnellino, sotto quel bel sole e colla strada piana che le mule l'avrebbero fatta ad occhi chiusi; mentre le mule che non avevano giudizio, e non sapevano quel che portassero, si godevano la strada piana ed asciutta, il sole tiepido e la campagna verde, scodinzolavano e scuotevano allegramente le sonagliere, che per poco non si mettevano a trottare e compare Cosimo si sentiva saltare lo stomaco alla gola dalla paura soltanto al vedere mettere in brio le sue bestie, senza un pensiero al mondo né della Regina, né di nulla.

La Regina, lei, badava a chiacchierare con un'altra signora che le avevano

11 « Abitino, scapolare ».

messo in lettiga per ingannare il tempo, in un linguaggio che nessuno ci capiva una maledetta; guardava la campagna cogli occhi azzurri come il fiore del lino e appoggiava allo sportello una mano così piccina che pareva fatta apposta per non avere nulla da fare; che non valeva la pena di riempire d'orzo le mule per portar quella miseria, regina tal quale era! Ma ella poteva far tagliare il collo alla gente con una sola parola, così piccola com'era, e le mule che non avevano giudizio con quel carico leggiero, e tutto quell'orzo che avevano nella pancia, provavano una gran tentazione di mettersi a saltare e ballare per la strada, e di far tagliare la testa a compare Cosimo.

Sicché il poveraccio per tutta la strada non fece che recitare fra i denti paternostri e avemarie, e raccomandarsi ai suoi morti, quelli che conosceva e quelli che non conosceva, fin quando arrivarono alla Zia Lisa, che era accorsa una gran folla a vedere il Re, e davanti ad ogni bettola c'era il suo pezzo di maiale appeso e scuoiato per la festa. Come arrivò a casa sua, dopo aver consegnata la Regina sana e salva, non gli pareva vero, e baciò la sponda della mangiatoia legandovi le mule; poi si mise in letto senza mangiare e senza bere, ché non voleva vedere nemmeno i danari della Regina; e li avrebbe lasciati nella tasca del giubbone chissà quanto tempo, se non fosse stato per sua moglie che andò a metterli in fondo alla calza sotto il pagliericcio.

Gli amici e i conoscenti, che erano curiosi di sapere come erano fatti il Re e la Regina, venivano a domandargli del viaggio, col pretesto d'informarsi se aveva acchiappato la malaria. Egli non voleva dir nulla, che gli tornava la febbre soltanto a parlarne, e il medico veniva mattina e sera, e si prese circa la metà di quei danari della Regina.

Solamente molti anni dopo, quando vennero a pignorargli le mule in nome del Re, perché non aveva potuto pagare il debito, compare Cosimo non si dava pace pensando che pure quelle erano le mule che gli avevano portato la moglie sana e salva, al Re, povere bestie; e allora non c'erano le strade carrozzabili, ché la Regina si sarebbe rotto il collo, se non fosse stato per la sua lettiga, e la gente diceva che il Re e la Regina erano venuti apposta in Sicilia per fare le strade, che non ce n'erano ancora, ed era una porcheria. Ma allora campavano i lettighieri, e compare Cosimo avrebbe potuto pagare il debito, e non gli avrebbero pignorato le mule, se non veniva il Re e la Regina a far le strade carrozzabili.

E più tardi, quando gli presero il suo Orazio, che lo chiamavano Turco, tanto era nero e forte, per farlo artigliere, e quella povera vecchia di sua moglie piangeva come una fontana, gli tornò in mente quella ragazza ch'era venuta a buttarsi a' piedi del Re gridando grazia! e il Re con una parola l'aveva mandata via contenta. Né voleva capire che il Re d'adesso era un altro, e quello vecchio l'avevano buttato giù di sella. Diceva che se fosse stato lì il Re, li avrebbe mandati via contenti, lui e sua moglie, ché gli aveva battuto sulla spalla, e lo conosceva e l'aveva visto proprio sul mostaccio, coi calzoni rossi, e la sciabola appesa alla

pancia, e con una parola poteva far tagliare il collo alla gente, e mandare puranco a pignorare le mule, se uno non pagava il debito, e pigliarsi i figliuoli per soldati, come gli piaceva.

LA ROBA

Il viandante che andava lungo il Biviere di Lentini¹, steso là come un pezzo di mare morto, e le stoppie riarse della Piana di Catania, e gli aranci sempre verdi di Francofonte, e i sugheri grigi di Resecone, e i pascoli deserti di Passaneto e di Passanitello, se domandava, per ingannare la noia della lunga strada polverosa, sotto il cielo fosco dal caldo, nell'ora in cui i campanelli della lettiga suonano tristamente nell'immensa campagna, e i muli lasciano ciondolare il capo e la coda, e il lettighiere canta la sua canzone malinconica per non lasciarsi vincere dal sonno della malaria: — Qui di chi è? — sentiva risponderli: — Di Mazzarò —. E passando vicino a una fattoria grande quanto un paese, coi maggazzini che sembravano chiese, e le galline a stormi accoccolate all'ombra del pozzo, e le donne che si mettevano la mano sugli occhi per vedere chi passava: — E qui? — Di Mazzarò —. E cammina e cammina, mentre la malaria vi pesava sugli occhi, e vi scuoteva all'improvviso l'abbaiare di un cane, passando per una vigna che non finiva più, e si allargava sul colle e sul piano, immobile, come gli pesasse addosso la polvere, e il guardiano sdraiato bocconi sullo schioppo, accanto al vallone, levava il capo sonnacchioso, e apriva un occhio per vedere chi fosse: — Di Mazzarò —. Poi veniva un uliveto folto come un bosco, dove l'erba non spuntava mai, e la raccolta durava fino a marzo. Erano gli ulivi di Mazzarò. E verso sera, allorché il sole tramontava rosso come il fuoco, e la campagna si velava di tristezza, si incontravano le lunghe file degli aratri di Mazzarò che tornavano adagio adagio dal maggese², e i buoi che passavano il guado lentamente, col muso nell'acqua scura; e si vedevano nei pascoli lontani della Canziria, sulla pendice brulla, le immense macchie biancastre delle mandre di Mazzarò; e si udiva il fischio del pastore echeggiare nelle gole, e il campanaccio che risuonava ora sì ed ora no, e il canto solitario perduto nella valle. — Tutta roba di Mazzarò. Pareva che fosse di Mazzarò perfino il sole che tramontava, e le cicale che ronzavano, e gli uccelli che andavano a rannicchiarsi col volo breve dietro le zolle, e il sibilo dell'assiolo nel bosco. Pareva che Mazzarò fosse disteso tutto grande per quanto era grande la terra, e che gli si camminasse sulla pancia. — Invece egli era un omicciattolo, diceva il lettighiere, che non gli avreste

1 Il lago di Lentini, a sud della Piana di Catania, padule ora bonificato, ma allora focolaio malarico. Francofonte è fra i due torrenti Passanetello e Risicone.

2 Lavorazione di un terreno tenuto a riposo in vista di una futura coltivazione a cereali.

dato un baiocco, a vederlo; e di grasso non aveva altro che la pancia, e non si sapeva come facesse a riempirla, perché non mangiava altro che due soldi di pane; e sì ch'era ricco come un maiale; ma aveva la testa ch'era un brillante, quell'uomo.

Infatti, colla testa come un brillante, aveva accumulato tutta quella roba, dove prima veniva da mattina a sera a zappare, a potare, a mietere; col sole, col l'acqua, col vento; senza scarpe ai piedi, e senza uno straccio di cappotto; che tutti si rammentavano di avergli dato dei calci nel di dietro, quelli che ora gli davano dell'*eccellenza*, e gli parlavano col berretto in mano. Né per questo egli era montato in superbia, adesso che tutte le eccellenze del paese erano suoi debitori; e diceva che *eccellenza* vuol dire povero diavolo e cattivo pagatore; ma egli portava ancora il berretto ³, soltanto lo portava di seta nera, era la sua sola grandezza ⁴, e da ultimo era anche arrivato a mettere il cappello di feltro, perché costava meno del berretto di seta. Della roba ne possedeva fin dove arrivava la vista, ed egli aveva la vista lunga — dappertutto, a destra e a sinistra, davanti e di dietro, nel monte e nella pianura. Più di cinquemila bocche, senza contare gli uccelli del cielo e gli animali della terra, che mangiavano sulla sua terra, e senza contare la sua bocca la quale mangiava meno di tutte, e si contentava di due soldi di pane e un pezzo di formaggio, ingozzato in fretta e in furia, all'impiedi, in un cantuccio del magazzino grande come una chiesa, in mezzo alla polvere del grano, che non ci si vedeva, mentre i contadini scaricavano i sacchi, o a ridosso di un pagliaio, quando il vento spazzava la campagna gelata, al tempo del seminare, o colla testa dentro un corbello, nelle calde giornate della mèsse. Egli non beveva vino, non fumava, non usava tabacco, e sì che del tabacco ne producevano i suoi orti lungo il fiume, colle foglie larghe ed alte come un fanciullo, di quelle che si vendevano a 95 lire. Non aveva il vizio del giuoco, né quello delle donne. Di donne non aveva mai avuto sulle spalle che sua madre, la quale gli era costata anche 12 tarì, quando aveva dovuto farla portare al camposanto.

Era che ci aveva pensato e ripensato tanto a quel che vuol dire la roba, quando andava senza scarpe a lavorare nella terra che adesso era sua, ed aveva provato quel che ci vuole a fare i tre tarì della giornata, nel mese di luglio, a star colla schiena curva 14 ore, col soprastante a cavallo dietro, che vi piglia a nerbate se fate di ⁵ rizzarvi un momento. Per questo non aveva lasciato passare un minuto della sua vita che non fosse stato impiegato a fare della roba; e adesso i suoi aratri erano numerosi come le lunghe file dei corvi che arrivano in novembre; e altre file di muli, che non finivano più, portavano le sementi; le donne che stavano accoccolate nel fango, da ottobre a marzo, per raccogliere le sue olive, non si potevano contare, come non si possono contare le gazze che vengono a rubarle; e al tempo della vendemmia accorrevano dei villaggi interi

3 La coppola del lavoratore, in forma di calza, ripiegata da un lato.

4 « Scialo ».

5 « Fate per tentate di ».

alle sue vigne, e fin dove sentivasi cantare, nella campagna, era per la vendemmia di Mazzarò. Alla mèsse poi i mietitori di Mazzarò sembravano un esercito di soldati, che per mantenere tutta quella gente, col biscotto ⁶ alla mattina e il pane e l'arancia amara a colazione, e la merenda, e le lasagne alla sera, ci volevano dei denari a manate, e le lasagne si scodellavano nelle madie larghe, come tinozze. Perciò adesso, quando andava a cavallo dietro la fila dei suoi mietitori, col nerbo in mano, non ne perdeva d'occhio uno solo, e badava a ripetere: — Curviamoci, ragazzi! —. Egli era tutto l'anno colle mani in tasca a spendere, e per la sola fondiaria ⁷ il re si pigliava tanto che a Mazzarò gli veniva la febbre, ogni volta.

Però ciascun anno tutti quei magazzini grandi come chiese si riempivano di grano che bisognava scoperchiare il tetto per farcelo capire tutto; e ogni volta che Mazzarò vendeva il vino, ci voleva più di un giorno per contare il denaro, tutto di 12 tarì d'argento, ché lui non ne voleva di carta sudicia per la sua roba, e andava a comprare la carta sudicia soltanto quando aveva da pagare il re, o gli altri; e alle fiere gli armenti di Mazzarò coprivano tutto il campo, e ingombravano le strade, che ci voleva mezza giornata per lasciarli sfilare, e il santo ⁸, colla banda, alle volte doveva mutar strada, e cedere il passo.

Tutta quella roba se l'era fatta lui, colle sue mani e colla sua testa, col non dormire la notte, col prendere la febbre dal batticuore o dalla malaria, coll'affaticarsi dall'alba a sera, e andare in giro, sotto il sole e sotto la pioggia, col logorare i suoi stivali e le sue mule — egli solo non si logorava, pensando alla sua roba, ch'era tutto quello ch'ei ⁹ avesse al mondo; perché non aveva né figli, né nipoti, né parenti; non aveva altro che la sua roba. Quando uno è fatto così, vuol dire che è fatto per la roba.

Ed anche la roba era fatta per lui, che pareva ci avesse la calamita, perché la roba vuol stare con chi sa tenerla, e non la sciupa come quel barone che prima era stato il padrone di Mazzarò, e l'aveva raccolto per carità nudo e crudo ne' suoi campi, ed era stato il padrone di tutti quei prati, e di tutti quei boschi, e di tutte quelle vigne e tutti quegli armenti, che quando veniva nelle sue terre a cavallo coi campieri dietro, pareva il re, e gli preparavano anche l'alloggio e il pranzo, al minchione, sicché ognuno sapeva l'ora e il momento in cui doveva arrivare, e non si faceva sorprendere colle mani nel sacco. — Costui vuol essere rubato per forza! — diceva Mazzarò, e schiattava dalle risa quando il barone gli dava dei calci nel di dietro, e si fregava la schiena colle mani, borbottando: « Chi è minchione, se ne stia a casa », — « la roba non è di chi l'ha, ma di chi la sa fare ». Invece egli, dopo che ebbe fatta la sua roba, non mandava certo a dire se veniva a sorvegliare la mèsse, o la vendemmia, e quando, e come; ma

6 « Galletta ».

7 L' imposta sui terreni.

8 La statua del santo portata in processione.

9 Forma di per sé scorretta (la riduzione si ha solo davanti a consonante), ma qui usata per variazione melodica del precedente *egli*.

capitava all'improvviso, a piedi o a cavallo alla mula, senza campieri, con un pezzo di pane in tasca; e dormiva accanto ai suoi covoni, cogli occhi aperti, e lo schioppo fra le gambe.

In tal modo a poco a poco Mazzarò divenne padrone di tutta la roba del barone; e costui uscì prima dall'uliveto, e poi dalle vigne, e poi dai pascoli, e poi dalle fattorie e infine dal suo palazzo istesso, che non passava giorno che non firmasse delle carte bollate, e Mazzarò ci metteva sotto la sua brava croce ¹⁰. Al barone non rimase altro che lo scudo di pietra ch'era prima sul portone, ed era la sola cosa che non avesse voluto vendere, dicendo a Mazzarò: — Questo solo, di tutta la mia roba, non fa per te —. Ed era vero; Mazzarò non sapeva che farsene, e non l'avrebbe pagato due baiocchi ¹¹. Il barone gli dava ancora del tu, ma non gli dava più calci nel di dietro.

— Questa è una bella cosa, d'avere la fortuna che ha Mazzarò! — diceva la gente; e non sapeva quel che ci era voluto ad acchiappare quella fortuna: quanti pensieri, quante fatiche, quante menzogne, quanti pericoli di andare in galera, e come quella testa che era un brillante avesse lavorato giorno e notte, meglio di una macina di mulino, per fare la roba; e se il proprietario di una chiusa ¹² limitrofa si ostinava a non cedergliela, o voleva prendere pel collo Mazzarò, dover trovare uno stratagemma per costringerlo a vendere, e farcelo cascare, malgrado la diffidenza contadinesca. Ei gli andava a vantare, per esempio, la fertilità di una tenuta la quale non produceva nemmeno lupini, e arrivava a fargliela credere una terra promessa, sinché il povero diavolo si lasciava indurre a prenderla in affitto, per specularci sopra, e ci perdeva poi il fitto, la casa e la chiusa, che Mazzarò se la chiappava — per un pezzo di pane. — E quante seccature Mazzarò doveva sopportare! — I mezzadri che venivano a lagnarsi delle malannate, i debitori che mandavano in processione le loro donne a strapparsi i capelli e picchiarsi il petto per scongiurarlo di non metterli in mezzo alla strada, col pigliarsi il mulo e l'asinello, che non avevano da mangiare.

— Lo vedete quel che mangio io? — rispondeva lui, — pane e cipolla! e sì che ho i magazzini pieni zeppi, e sono il padrone di tutta questa roba —. E se gli domandavano un pugno di fave, di tutta quella roba, ei diceva: — Che, vi pare che l'abbia rubata? Non sapete quanto costano per seminarle, e zapparle, e raccoglierle? — E se gli domandavano un soldo rispondeva che non l'aveva.

E non l'aveva davvero. Ché in tasca non teneva mai 12 tarì, tanti ce ne volevano per far fruttare tutta quella roba, e il denaro entrava ed usciva come un fiume dalla sua casa. Del resto a lui non gliene importava del denaro, diceva che non era roba, e appena metteva insieme una certa somma, comprava subito

¹⁰ La firma dell'analfabeta.

¹¹ Il baiocco era una moneta di rame, papalina e anche meridionale, di basso valore, ma qui vale genericamente « soldo ».

¹² « Terreno cintato ».

un pezzo di terra; perché voleva arrivare ad avere della terra quanta ne ha il re, ed esser meglio del re, ch  il re non pu  n  venderla, n  dire ch'  sua.

Di una cosa sola gli doleva, che cominciasse a farsi vecchio, e la terra doveva lasciarla l  dov'era. Questa   una ingiustizia di Dio, che dopo essersi logorata la vita ad acquistare della roba, quando arrivate ad averla, che ne vorreste ancora, dovete lasciarla! E stava delle ore seduto sul corbello¹³, col mento nelle mani, a guardare le sue vigne che gli verdeggiavano sotto gli occhi, e i campi che ondeggiavano di spighe come un mare, e gli oliveti che velavano la montagna come una nebbia, e se un ragazzo seminudo gli passava dinanzi, curvo sotto il peso come un asino stanco, gli lanciava il suo bastone fra le gambe, per invidia, e borbottava: — Guardate chi ha i giorni lunghi! costui che non ha niente!

Sicch  quando gli dissero che era tempo di lasciare la sua roba, per pensare all'anima, usc  nel cortile come un pazzo, barcollando, e andava ammazzando a colpi di bastone le sue anitre e i suoi tacchini, e strillava: — Roba mia, vientene con me!

DA «PER LE VIE»

L'OSTERIA DEI «BUONI AMICI»

Il racconto milanese si svolge nei quartieri popolari della vecchia Milano: la mamma e la sorella di Tonino, la sora Gnesa [Agnese] e la Barberina [diminutivo di Barbara], tengono banco di erbivendole al Verziere, dov'era allora quel mercato, il fratello ha bottega in via della Signora, che sbocca al Verziere, Tonino lavora in un caff  di corso San Celso (ora corso Italia) e frequenta un'osteria di via San Calimero, traversa del corso di Porta Romana (dov'era il teatro Càrcano), le sue baldorie toccano alle stradine malfamate attorno a via Larga; invece a San Fedele era ed   la Questura, via Bigli era ed   una delle strade pi  signorili sotto via Manzoni, via Armorari una contrada borghese presso il Cordusio. Il colore locale non   dato naturalmente solo dalle chiazze toponomastiche, evocatrici d'un paesaggio urbano ormai in gran parte scomparso o alterato (per esempio il bastione di Porta Romana   diventato i viali Caldara e Regina Margherita), ma da un'infinit  di altri tratti: la citazione del sabato grasso, esclusivo per questa data (che altrove   gi  in quaresima) del carnevale ambrosiano; i soprannomi. *Basletta* («bazza»), *Gaina* («gallina», ma vale anche «sbornia»), e varie forme locali, *neb?*, *cappelloni* «vigili urbani», *pezza* (in *fiore di pezza*) «stoffa», il vocativo *caro lei*, le imprecazioni *anima sacchetta* e *porca l'oca* (che sarebbero dei *santo diavolone* meneghini), *rivoluzione* «agitazione», *girandolare* «gironzolare», *giovani* «garzoni», *bosco della Merlata* (che era presso Musocco) covo di ladri, *suo* «proprio» (*andare a dormire nel suo letto*) ecc.; il tipo *San Vittorello* per «via San Vittorello» (ora scomparsa).

La prima volta che agguantarono Tonino in questura, un sabato grasso, fu per via di quelle donne di San Vittorello, che l'Orbo l'aveva strascinato a far

¹³ Specie di gerla.

baldoria coi denari della settimana. Per fortuna non gli trovarono addosso la grossa chiave colla quale aveva mezzo accoppato il Magnocchi, merciaio.

Erano stati a mangiare e a bere all'osteria dei *Buoni Amici*, lì in San Calimero, e l'Orbo aveva raccattato pure il Basletta e Marco il Nano - pagava Tonino.

Dopo, pettoruto per la spesa che aveva fatto, disse: — S'ha da andare al Carcano? — che c'era veglione quella sera. Ma subito rientrato in sé si pentì della scappata, e contava nella tasca adagio adagio i soldi che gli restavano.

Gli altri lo sbeffeggiavano. — Hai paura della mamma, neh? o della Barberina che ti tratta a sculacciate, come un bambino? — Già se loro andavano al veglione il biglietto lo pagavano a spintoni, tutte e tre ragazzi che gli bastava l'animo di passare sotto il naso delle guardie col mozzicone in bocca. E lì in teatro branciamenti e pizzicotti alle mascherine, che non cercavano altro, tanto che il Nano e Basletta escirono a cazzotti, nel tempo che Tonino aveva condotto a bere una Selvaggia¹, la quale leticava coi *cappelloni* ogni volta, a motivo di quel gonnellino di piume che sventolava come una bandiera. Al caffè, coi gomiti sul tavolino, si erano dette delle sciocchezze, e la Selvaggia ci rideva su, col petto che gli² saltava fuori, dall'allegria. Tonino gli avrebbe pagata mezza la bottega, sinché ne aveva in tasca, tanto erano ladri quegli occhi tinti col carbone, e quel fiore di pezza nei capelli, che gli avevano fatto come un'imbriciatura. E gli proponeva questo, e gli proponeva quell'altro, come uno che se ne intendeva ed era del mestiere, tavoleggiante³ al caffè della Rosa, lì a San Celso. L'Orbo, accorso all'odor del trattamento⁴, andava dicendo che Tonino era figlio della prima erbaiuola del Verziere, e poteva spendere. Ma la ragazza voleva tornare a ballare, to'! Era venuta pel veglione. Poi non aveva più sete; grazie tante; un'altra volta. Tonino più s'accendeva: — Ancora un valzer, bellezza! — E ci si metteva tutto, col suo bel garbo di giovine di caffè, pettinato a ricciolini, dimenando il busto, le gambe che s'intrecciavano a quelle di lei, e sotto il naso quel petto che gli infarinava il vestito. — Mi lasci andare, caro lei, in parola d'onore. Ci ho lì il mio ballerino che mi ha pagato il costume, quel turco che fa gli occhiacci. Se vuol venire a trovarmi sa dove sto di casa, a San Vittorello: cerchi dell'Assunta.

Tonino, rosso come un gallo, gli avrebbe mangiato il naso a quel turco, anima sacchetta! L'Orbo, che gli stava alle costole non avendo altro da fare, lo calmava così:

— Finiscila, e andiamo a bere.

Là fuori aspettavano Marco il Nano e Basletta, masticando un mozzicone di sigaro, e colle mani in tasca. Per scaldarsi andarono insieme dal *Gaina*. Tonino, che gli bruciava il sangue dal bere e dalla gelosia, ed anche di quel che gli dice-

¹ Una ragazza così mascherata.

² Per *le*, è sparsamente anche nelle novelle « rustiche ».

³ « Carmeriere ».

⁴ « Invito al festino ».

vano che stesse sotto le gonnelle di sua sorella, sbraitava che voleva fare uno sproposito, porca l'oca! Voleva andare ad aspettare l'Assunta in barba al turco, proprio sulla sua porta, a San Vittorello! E gli altri, Marco il Nano e Basletta, a ridergli sul naso.

Lui, per mostrare che era in sensi ⁵, non l'avrebbero tenuto in quattro. — Lascia andare, via! A quest'ora non ci aprono più ti dico. Piuttosto andiamo dal Malacarne che ha il valpolicella buono! — Tonino, buon figliuolo, da un momento all'altro, dimenticava ogni cosa e si lasciava condurre dove volevano, allegro come un pesce, sgolandosi a cantare la *Mariettina* ⁶, e come incontravano delle maschere gli gridavano dietro delle porcherie.

Il Nano che aveva il vino donnaiuolo, tornò al discorso dell'Assunta, un bel tocco di ragazza, perbacco, con quel vestito da selvaggia! E allora Tonino s'infuriava coi compagni che non lo lasciavano andare dove gli pareva e piaceva, e lo tenevano davvero per un ragazzo! Così leticando, e colla lingua grossa, avevano fatto senza accorgersene il Corso di San Celso e via Maddalena, che Tonino alla cantonata si mise a correre per via San Vittorello, e voleva che gli aprissero a ogni costo, giacché di sopra c'era ancora il lume. Le donne al sentire i sassi alle finestre e i calci con cui picchiavano alla porta, si misero a gridare come se venissero ad accopparle, e non per altro.

Magnocchi il quale era ancora di sopra coi compagni, scese in istrada. — Cosa venivano a cercare? Volevano un salasso pel vino che avevano in corpo? — Te lo darò io il salasso, barabba!

Nel parapiglia si udì gridare: — Ah! m'ammazzano! — E l'Orbo fu appena in tempo di buttar via la chiave con cui Tonino aveva rotto il capo a quell'altro, che il ragazzo, pallido come un morto, non sapeva da che parte scappare, e già si udivano gli stivali delle guardie.

Ai parenti andarono a dirglielo il giorno dopo, mentre la sora Gnesa disfaceva ⁷ il banco, e la Barberina, fuori la baracca, guardava inquieta di qua e di là se spuntasse il fratello, perché il padrone del caffè l'aveva mandato a cercare. Fu l'Adele, la ragazza del barbiere che era venuta a vedere se ci avessero ancora due soldi di ravanelli rossi, per dopo tavola, e l'aveva sentita in bottega. — Hanno ammazzato quel che vende i nastri in via San Vittorello, e Tonino era nella rissa —. Per fortuna il Magnocchi non era morto; ma le donne, madre e figlia, si misero a strillare che Tonino li aveva precipitati. In un momento tutto il Verziere fu in rivoluzione. Barberina afferrò in mano le sottane, e via a chiamare il babbo, che solennizzava la domenica grassa dall'Ambrogio, il primogenito, il quale teneva pizzicheria in via della Signora. — Hanno arrestato Tonino in via San Vittorello! — Il sor Mattia, ancora male in gambe, prese il cappello per correre a San Fedele, e Ambrogio anche lui, scongiurando la sorella di chetarsi, per non

⁵ « Compos sui ».

⁶ Canzone popolare.

⁷ « Smontava ».

rovinargli il negozio. In Questura li accolsero come cani, padre e figlio. Li lasciavano lì, sulla panchetta, senza che nessuno gli badasse, a far perder tempo al pizzicagnolo, quella giornata⁸, col cappello fra le mani. Il maresciallo che lo conosceva, gli disse burbero: — Torni domattina. Ha un bell'arnese di fratello, sa!

Poi Tonino esci a libertà, col cappelluccio sulle ventitré. Alla sora Gnesa che piagnucolava e brontolava, rimbeccò:

— Orsù! finitela, mamma! Che son stufo, vèh!

E accese la pipetta. La Barberina invece non voleva finirla. Gli strillava che era un boia, e loro marcivano sotto la tenda in Verziere per mantener il signorino in prigione e pagargli i vizii. Tanto che il fratello voleva darle due ceffoni, e fregarle quella sua faccia di pettegola colla sua stessa insalata, fregarle! In quella arrivò il babbo, e si rimise la pipa in tasca, mogio mogio.

— Brigante! — cominciò il sor Mattia. — Cattivo arnese! non vedi come si lavora noi, tua mamma, tua sorella e Ambrogio? Ti pare che abbiamo a mantenere i tuoi vizii? Prima che ti accoppino gli sbirri voglio strozzarti colle mie mani piuttosto! Voglio romperti le ossa!

— Ohè! — sclamava Tonino pallido, come un cencio, e schermendosi coi gomiti. — Ohè! non giocate colle mani, babbo! non giocate!

La sora Gnesa strillava peggio di un'oca, e la Barberina faceva accorrere tutto il Verziere. Il babbo diceva le sue ragioni a tutti. Per dargli uno stato⁹ aveva messo Tonino cameriere al caffè della Rosa, uno dei primi, e il padrone era suo amico. Quando si fosse impraticchito si poteva aprir bottega anche loro; Ambrogio pizzicagnolo, le donne erbaiole, lui al banco, tutta un'architettura che faceva rovinare quello scapestrato! Il sor Mattia soffocava dalle bile. Per non lasciarsi andare a qualche sproposito se ne tornò in via della Signora.

Ambrogio corse a trovare il padrone del Caffè, pregandolo di ripigliare Tonino, che era pentito e prometteva di far giudizio.

— Caro lei, è impossibile. Nel mio mestiere è un affare serio. Ora che in questura hanno preso gusto a vostro fratello, non mi piace di vedermi quelle facce tutto il giorno in bottega, che vengono a cercarmelo in cucina e dietro il banco. Ci va del mio negozio. Voi lo pigliereste?

Ambrogio non voleva che suo fratello bazzicasse neppure nella sua bottega, dacché un questurino gli aveva battuto sulla spalla come a un vecchio amico.

Le donne, il babbo e tutti si sfogavano allora sul malcapitato, buono a nulla, che restava di peso alla famiglia, e nessuno lo voleva. — Ero buono soltanto quando portavo a casa i danari delle mance! — brontolava il ragazzone, che gli facevano mancare quel che si dice il bisognevole, e lo tenevano in casa come un pitocco.

⁸ L'ultima di carnevale.

⁹ « Mestiere ».

Un giorno che Basletta lo incontrò a girandolare fra i banchi del mercato esclamò:

— Tò! Sei qui? È un pezzo che non ti si vede. Mi paghi da bere?

Tonino rispose che non aveva soldi. I suoi di casa gli avevano fatte delle scene per quella storia di San Vittorello. Basletta, come passavano vicino alla baracca della sora Gnesa, adocchiò la Barberina che ammazzolava ¹⁰ delle rape, colle belle braccia rosse, nude sino al gomito.

— Finiscila! — borbottò Tonino. — Non mi piacciono gli scherzi a mia sorella!

— Guardal adesso che sei stato in tribunale ti sei fatto permaloso! Non te la mangio mica tua sorella! Bel modo di accogliere la gente!

Voleva condurlo a salutar gli amici, cent'anni che non lo vedevano. Tonino, nicchiava. — Bestia! pel conto che fanno di te i tuoi parenti! Piantali, via.

Ai *Buoni Amici* trovarono l'Orbo, che voleva salutar Tonino anche lui, e giuocava a briscola in un cantuccio con dei carrettieri. Al Verziere non ci veniva più, perché la sora Gnesa lo accusava di guastargli il figliuolo e Barberina gli faceva delle partacce. — Un gendarme, quella ragazza! — Poi dissero che volevano andare a cercare il Nano, il quale aveva disertato dai *Buoni Amici* dacché l'oste non gli faceva più credito.

Prima di scovare dove avesse dato fondo ¹¹ il Nano, dovettero girare una mezza dozzina d'osterie. Marco adesso era come un uccello sul ramo, dacché aveva piantato i *Buoni Amici*. L'Orbo, che aveva vinto a briscola, pagò due volte da bere. Poi col Nano si abbracciarono e baciaron come se uscissero tutti di prigione; e stavolta pagò il Nano.

— Voi altri, — concluse — vi fate ancora rubare i quattrini da quel dei *Buoni Amici*. — Belli, quegli amici! Tutte guardie travestite, la sera!

Sicché, per farla corta, escirono in istrada ch'era acceso il gas, e Basletta doveva ancora andare a fare la mezza giornata del lunedì col principale, che lo aspettava in via dei Bigli, — c'era da mettere dei tappeti, prima di sera, che arrivano i padroni! — Orbè! ¹² — rispose il Nano. — Arriveranno senza tappeti, e il principale aspetterà. Io ho piantato il mio, e piglio lavoro in casa, quando capita, da ebanista. È che ci vogliono capitali. Ma intendo lavorare a modo mio.

L'Orbo non gliene importava, perché s'era guadagnata la giornata a briscola. Egli non aveva mestiere fisso. Faceva di tutto, facchino, tosatore di cani, stalliere, sensale. Guadagnava dippiù, ed era libero come l'aria. — Viva la libertà! — esclamò Basletta. — Quando verrà la repubblica non ci saranno più né giovani né principali.

E tutti e quattro andavano ciondolando sul bastione, cantando a squarcia-gola, e giocando a spintoni-verso il fossato.

¹⁰ « Legava in mazzi ».

¹¹ « Fosse andato a finire » (letteralmente « si fosse ancorato »).

¹² Per *Ob be'*.

Prima d'arrivare a Porta Romana videro luccicare nel buio le placche dei carabinieri. Risposero che tornavano dal lavoro. Tonino allora salutò la compagnia.

— Torna a casa, va', ragazzo! Se no la Barberina ti dà le sculacciate! — gli gridavano dietro.

— Dacché è stato a San Fedele quel ragazzo è diventato un pulcino bagnato, — disse l'Orbo. Ma ei non dava retta. All'Orbo, che lo stuzzicava più davvicino, gli diede una gomitata che quasi lo faceva ruzzolare nel fossato.

In casa aiutava al negozio delle donne. Si alzava di notte, per scaricare i carri degli ortolani, rizzava il banco, accendeva il caldaro per le bruciate. Più tardi scambiava delle barzellette coi banchi vicini, giuocava di mano colle servotte, pispolava ¹³ alle ragazze che passavano. Poi sbadigliava e si stirava le braccia. Ogni giorno leticava colla sorella che gli lesinava il soldo per la pipa.

— Gli serve per quelle donnacce di via Pantano, che gli fanno pissi pissi dietro le persiane! — borbottava la Barberina. Ella non avrebbe dato un cavolo a credenza neppure al sor Domenico, il vinaio lì sulla cantonata, che era un uomo stagionato e facoltoso, e doveva sposarla. Tutta intenta al suo negozio, quella ragazza! Il sor Domenico stesso, alle volte, si muoveva a compassione del ragazzaccio, e gli dava il soldo ridendo. Tonino, rosso come un pomodoro, lo prendeva perché dovevano essere cognati; ma gli cuoceva dentro, perbacco!

— Lavora! — gli rinfacciava il sor Mattia. — Fa quello che facciamo noi, poltronaccio! — E non si sarebbe mosso per cento lire dal suo posto, accanto al banco del pizzicagnolo, colle mani in croce sul bastone.

Gli amici, ogni volta che incontravano Tonio, gli dicevano:

— O scioccone! non vedi che ti tengono peggio di un cane? Fossi in te li pianterei, loro e il pane che ti fanno sudare.

L'Orbo aggiungeva che lui non voleva mischiarsi, perché la Barberina minacciava di cavargli gli occhi, se lo vedeva a bazzicare con suo fratello.

— Un accidente, quella ragazza! — Ora lui cercava di vivere in pace e avere il suo pane assicurato. S'era messo a fare il facchino in una drogheria. Un buon impiego, niente da fare, e qualcosa spesso da mettersi in tasca. Tonino giurava che a lui gli bastava l'animo di pestargli il muso come i gatti, a sua sorella. Volevano vedere?

Ai *Buoni Amici* era una vergogna dovere accettare sempre le gentilezze degli altri; o se facevano un litro alla mora ¹⁴, e gli toccava a pagarlo, esser costretto a segnarlo sul muro, col carbone. Gli davano a credenza ¹⁵ perché sapevano di chi era figlio, e che in fin dei conti avrebbe pagato. Inoltre s'ingegnava con le carte da giuoco, a briscola o a zecchinetta ¹⁶, talché alle volte andava

13 « Faceva fischi di richiamo ».

14 Forma settentrionale di *morra*.

15 « Credito ».

16 Altro giuoco di carte.

a finire a pugni e a calci, e l'oste li cacciava tutti fuori, per non compromettere l'osteria. Già i questurini la tenevano d'occhio, a motivo di quelle facce che vi bazzicavano, e ogni volta che c'era da fare una retata per primo ¹⁷ mettevano le mani ai *Buoni Amici*.

Aveva ragione il Nano di dire che quel posto era peggio del bosco della Merlata. Non si era mai sicuri d'andare a dormire nel suo letto, quando si passava la sera in quella bettola. Ma egli stesso vi era tornato per la malinconia di non poterne fare a meno. Là si radunavano l'Orbo, Basletta, ed altri amici dello stesso fare, che alle volte conducevano pure delle donne, e si stava allegri, mondo birbone!

A trovare il Basletta veniva spesso Lippa, una bruna alta appena così, ma col diavolo in corpo, e dicevano che doveva sposarla *in extremis*. Basletta brontolava quando lo chiappava a cena; ma ella gli ficcava le mani nel piatto senza domandare il permesso, e come non bastasse, alle volte, si tirava dietro anche la Bionda, magra e allampanata, che ci volevano gli spintoni per risolverla ad entrare, e si mangiava i piatti cogli occhi. Tonino stesso, per compassione, una volta l'aveva invitata, e così s'era fatta la conoscenza. Dopo venivano fuori a passeggiare all'aria aperta sul bastione.

— Mia sorella non vuol capirla che alla mia età ho bisogno di denari anch'io! — brontolava fra di sé. — Gli par che tutti non abbiano altro in mente fuori del negozio, come il suo vinaio.

— E tu ingégnatil! — gli rispose l'Orbo. Marco il Nano in quei giorni aveva fatto un negozio, che arrivava sempre colle tasche piene, e gli altri ne parlavano sottovoce fra di loro. Le guardie di questura quando venivano a fiutare il vento, e vedevano che cambiavano discorso, o tacevano subito, battevano sulla spalla di Tonino, e gli ripetevano: — Bada bene che ci torni a San Fedele!

La Bionda, se leticavano sul bastione, perché Tonino era geloso, gli diceva colla faccia pallida: — Hai ragione, tò! ma io sono una povera ragazza, e bisogna che m'aiuti! — Lui si struggeva sentendosela spiattellare in faccia, con quella voce calma, e quegli occhi grigi che lo guardavano tranquillamente sotto il lampione. Spesso erano insieme, lui, l'Orbo e Marco il Nano colla Bionda, briachi tutti e quattro, che ogni volta allungavano le manacce Tonino avrebbe fatto un omicidio. E poi da solo ruminava ciò che gli rinfacciava la Barberina, che bisognava prima d'ogni altro ¹⁸ ingegnarsi.

E s'ingegnò davvero. La Barberina non sapeva che dovesse ingegnarsi appunto col suo cassetto, una notte che tutti dormivano in bottega, e che si era messo a lavorare attorno al banco con un chiodo storto in punta. Fatto il tiro spalancò l'uscio, e si mise a gridare al ladro, come se la Barberina fosse donna da lasciarsi infinocchiare. Ma essa lo abbrancò pel collo, in camicia com'era, e voleva

17 « Per prima cosa ».

18 « Prima d'ogni altra cosa » (forma meridionale).

mandarlo in galera senza dar retta a lui che giurava e spergiurava, colle mani in croce, di non saper nulla. Accorsero la mamma, Ambrogio e il sor Battista, a fargli vomitare il morto ¹⁹, e così lo cacciarono via nudo e crudo, che la Bionda, quando lo vide arrivare con quella faccia, non ebbe il coraggio di chiudergli l'uscio sul naso.

L' Orbo, che era diventato amico di casa, gli predicava:

— Se vuoi vivere alle spalle di quella povera ragazza, sei un maiale ve'!

Lei pure gli seccava d'averlo sempre attaccato alle sottane, che non gli lasciava mezz'ora di libertà colla sua gelosia; e lo mandava a lavorare. Egli sospettava che fosse per godersela insieme all' Orbo.

— Ti giuro che voglio bene soltanto a te! — rispondeva lei. — Ma che vuoi farci? Non son mica una signora!

E lui se ne andava, col cuore stretto in un pugno.

Un bel giorno arrestarono il Nano e Basletta, per un furto di certi pacchi di candele nella drogheria dov'era l' Orbo, e Tonino pure, col pretesto che l'avevano trovato sul canto di via Armorari a far la guardia. Lui e il suo avvocato giuravano che era a far tutt'altro, e ci si trovava per una sua occorrenza ²⁰. Ma fu inutile: lo condannarono alla prigione. Nel carcere però correva voce che la Bionda s'era messa coll' Orbo, e aveva fatto la spia per levarsi Tonino di fra i piedi, e papparsi le tre lire della denuncia.

Tonino non voleva crederci; eppure il babbo, la mamma, suo fratello Ambrogio, persino la Barberina, erano venuti a visitarlo in carcere, rinfacciandogli che glielo avevano predetto. — Ma tant'è, erano venuti! E lui piangeva e si sentiva alleggerito il cuore. — Ma la Bionda no!

Dicevano che avevano visto l' Orbo coi panni di Tonino, una giacchetta a scacchi, che era ancora nel cassettoni della Bionda, quando l'avevano arrestato.

CAVALLERIA RUSTICANA

SCENE POPOLARI

Il dramma fu rappresentato la prima volta a Torino nel 1884, con grandissimo successo. Fu stampato anche a Torino, presso il Casanova, con illustrazioni del torinese Edoardo Calandra, poi acquisito alla letteratura come serio narratore storico del vecchio Piemonte (1852-1911); e dedicato al pure piemontese Giuseppe Giacosa (1847-1906), popolare commediografo di cui cominciava allora la voga.

¹⁹ « Restituire il maltolto » (gergale).

²⁰ « Bisogno (corporale) ».

Personaggi

TURIDDU MACCA COMPAR ALFIO di LICODIANO LA GNÀ LOLA, *sua moglie* SANTUZZA
 LA GNÀ NUNZIA, *madre di Turiddu* LO ZIO BRASI, *stalliere* COMARE CAMILLA, *sua moglie*
 LA ZIA FILOMENA PIPPUZZA.

La piazzetta del villaggio, irregolare. In fondo a sinistra, il viale alberato che conduce alla chiesuola, e il muro di un orto che chiude la piazzetta; a destra una viottola, fra due siepi di ficbidindia, che si perde nei campi. Al primo piano a destra, la bettola della gnà Nunzia, colla frasca appesa all'uscio; un panchettino con su delle ova, pane e verdura, in mostra; e dall'altra parte dell'uscio una panca addossata al muro. La bettola fa angolo con una stradiciuola che mette nell'interno del villaggio. All'altra cantonata la caserma dei carabinieri, a due piani, collo stemma sul portoncino. Più in là, sulla stessa linea, lo stallatico dello zio Brasi, con un'ampia tettoia sul davanti. Al primo piano, a sinistra, una terrazza con pergolato. Poscia una stradiciuola. Infine la casetta della zia Filomena.

SCENA I

Lo ZIO BRASI attraversa la scena dalla sinistra con un fascio di fieno in capo, che va a deporre sotto la tettoia. — COMARE CAMILLA sulla terrazza, ripiegando della biancheria di bucato. — Donne lungo il viale per andare in chiesa. Un contadino seduto sotto la tettoia, col mento fra le mani, canticchiando. Suona la messa. — La ZIA FILOMENA esce dalla bettola della GNÀ NUNZIA, portando roba sotto il grembiale.

COMARE CAMILLA Spesa, zia Filomena?

ZIA FILOMENA Oggi è Pasqua, colla grazia di Dio! (*entra in casa*).

COMARE CAMILLA (*a Santuzza, che arriva agitata dalla prima viottola a sinistra, col viso nascosto nella mantellina*) O comare Santa, che andate a confessarvi? (*Santuzza leva il capo verso di lei, e tira via senza rispondere*).

ZIO BRASI (*a comare Camilla, dalla porta dello stallatico*) Tu rientra in casa, e bada ai fatti tuoi, linguaccia! (*Comare Camilla rientra in casa. A un carabiniere ch'è affacciato sul terrazzino della caserma*) Mi vuol sempre cimentare¹, quel diavolo di mia moglie! (*Al contadino ch'è sotto la tettoia*) Venite qua, compare Peppi. (*Lo conduce via nello stallatico*).

SANTUZZA (*sull'uscio della bettola*) O gnà Nunzia!

GNÀ NUNZIA (*affacciandosi*) O tu! ... Che vuoi? (*Il carabiniere rientra*).

SANTUZZA Non temete, me ne vado subito. Ditemi soltanto se c'è vostro figlio Turiddu.

GNÀ NUNZIA Sin qui vieni a cercarmi mio figlio Turiddu? ... Non c'è.

SANTUZZA Ah, Signore benedetto!

GNÀ NUNZIA Lo sai che nei vostri pasticci io non voglio entrarvi!

SANTUZZA (*scostando la mantellina*) Ah, gnà Nunzia, non mi vedete la faccia che ho? Fate come Gesù Cristo a Maria Maddalena² ... Ditemi dov'è vostro figlio Turiddu, per carità!

¹ « Provocare ».

² La parte che Santuzza rappresenta è quella della peccatrice.

GNÀ NUNZIA È andato a Francofonte per il vino.

(La zia Filomena s'affaccia all'uscio della sua casetta colle mani sul ventre).

SANTUZZA No! Ier sera era ancor qui. L'hanno visto a due ore di notte³.

GNÀ NUNZIA Che vieni a dirmi! ... In casa non è tornato stanotte ... Entra.

SANTUZZA No, gnà Nunzia. In casa vostra non ci posso entrare.

ZIO BRASI *(dalla tettoia)* O zia Filomena, oggi che è la Santa Pasqua, e fanno pace suocera e nuora, abbiamo da abbracciarci e baciarsi anche noi?

ZIA FILOMENA Zitto, scomunicato! *(rientra in casa)*.

GNÀ NUNZIA *(a Santuzza)* Parla dunque! Cos'è successo a mio figlio Turiddu?

SANTUZZA Non gridate forte, gnà Nunzia!

PIPPUZZA *(dalla stradicciuola in fondo a destra, con un paniere infilato al braccio)* Volet'ova, gnà Nunzia?

GNÀ NUNZIA A tre due soldi, se ti contenti. Guarda, ne ho tante.

PIPPUZZA Allora mi contento di mangiarne coi miei figliuoli, e far la Pasqua anch'io, piuttosto *(per andare)*.

ZIO BRASI O che non siete stata a confessarvi, gnà Nunzia?

GNÀ NUNZIA Via, perché oggi è Pasqua, un soldo l'uno! Ne piglio dodici; ma uno me lo darai di giunta, in regalo. Mettile insieme alle altre, là ... Senza romperle, bada! E te' i danari. Un pugno di palanche⁴ ti porti via, guarda!

ZIO BRASI Senti, senti, Pippuzza, cerchiamo di far negozio⁵, anche noi. Vieni qua, a casa mia *(la conduce nella prima stradicciuola a sinistra)*.

GNÀ NUNZIA *(a Santuzza)* Parla dunque! Che sai di mio figlio Turiddu?

SANTUZZA Niente so.

GNÀ NUNZIA Dov'è stato questa notte, che non è tornato a casa?

SANTUZZA *(scoppiando a piangere col viso nella mantellina)* Ah, gnà Nunzia! che chiedo c'è qui dentro nel mio cuore!

GNÀ NUNZIA Dunque lo sai dov'è stato Turiddu?

COMPAR ALFIO *(dalla prima stradicciuola a destra, con un fiasco in mano)* Che ne avete ancora di quello buono da sei soldi, gnà Nunzia?

GNÀ NUNZIA Vado a vedere. Turiddu doveva portarne oggi da Francofonte.

COMPAR ALFIO Vostro figlio Turiddu è ancora qui. L'ho visto stamattina. Non ha il berretto rosso di bersagliere?

(Comare Camilla si affaccia di nuovo sulla terrazza).

SANTUZZA *(levando il fiasco di mano a compar Alfio e dandolo alla gnà Nunzia)* Intanto andate a vedere se ce n'è ancora. *(La gnà Nunzia rientra nella bettola)*.

COMPAR ALFIO Si capisce che siete di casa, ormai, comare Santa.

³ Contate dall'ave maria (e quindi da mezz'ora dopo il tramonto), secondo l'uso detto « all'italiana ».

⁴ « Soldi » (la moneta di rame da cinque centesimi).

⁵ « Fare affari ». Metafora pesantemente galante.

COMARE CAMILLA Siete venuto a far la Pasqua colla gnà Lola vostra moglie, compar Alfio?

COMPAR ALFIO Sì, almeno le feste principali.

ZIA FILOMENA (*dall'uscio, colla mantellina sul braccio, a comare Camilla*) Che non ci venite a messa voi?

ZIO BRASI (*accorrendo dalla sinistra*) Viene! viene! O compar Alfio, che potete pigliarlo un viaggio per Militello?

COMPAR ALFIO S'è per domani, sì, zio Brasi. Oggi son venuto a far la Pasqua a casa mia.

ZIA FILOMENA « Il Carnevale fallo con chi vuoi. Pasqua e Natale falli con i tuoi ».

COMARE CAMILLA (*a compar Alfio*) E vostra moglie, che vi vede soltanto a Pasqua e a Natale, cosa dice?

COMPAR ALFIO Io non lo so, cosa dice. Questo è il mio mestiere, comare Camilla. Il mio mestiere è di fare il vetturale e di andare sempre in viaggio di qua e di là.

GNÀ NUNZIA (*ritornando col fiasco colmo e colla mantellina ripiegata, che lascia sul panchetto della verdura*) È meglio di quell'altro, compar Alfio; me lo direte poi, quando l'avrete bevuto, buon pro vi faccia. Diciotto soldi.

ZIA FILOMENA Non è bene quello che avete detto, compar Alfio; ché avete la moglie giovane.

COMPAR ALFIO Mia moglie sa che la berretta la porto a modo mio; (*battendo sulla tasca del petto*) e qui ci porto il giudizio per mia moglie, e per gli altri anche. (*Due carabinieri in tenuta escono dalla caserma e si allontanano pel viale della chiesa*). — I miei interessi me li guardo io, da me, senza bisogno di quelli del pennacchio. E in paese tutti lo sanno, grazie a Dio! (*Suona la messa una seconda volta*).

ZIA FILOMENA (*facendosi il segno della croce*) Lontano sia! ⁶ (*chiude l'uscio a chiave, e si mette la mantellina in capo, avviandosi verso la chiesa*).

COMARE CAMILLA Vengo anch'io, vengo anch'io, zia Filomena (*via dalla terrazza*).

ZIA FILOMENA (*a compare Alfio*) Piuttosto andate a dire a vostra moglie che suona la messa, scomunicato!

COMPAR ALFIO Corro a governare le mie bestie, e vado a dirglielo. Non dubitate, son cristiano anch'io.

GNÀ NUNZIA (*a compare Alfio*) Diciotto soldi.

COMPAR ALFIO Vengo, vengo, pittima! ⁷ Lasciatemi contare i denari.

COMARE CAMILLA (*dalla prima stradicciuola a sinistra, con la mantellina in capo, va a dare la chiave a suo marito*) Eccovi la chiave, se mai. E voi non venite al solito

⁶ Formula deprecatoria.

⁷ « Impiastro », detto di persona pedante.

quando stanno per terminare le funzioni in chiesa (*via verso la chiesa colla zia Filomena*).

(*Lo zio Brasi rientra nello stallatico. Dell'altra gente attraversa la piazzetta alla spicciolata per andare in chiesa*).

COMPAR ALFIO (*alla gnà Nunzia*) E diciotto, a voi! Buon pro vi facciano (*s'avvia per andarsene dond'è venuto*).

GNÀ NUNZIA O dove l'avete visto mio figlio Turiddu, compar Alfio?

SANTUZZA (*piano, dandole una strappata alla veste*) Non gli dite nulla, per carità!

COMPAR ALFIO (*tornando indietro*) L'ho visto dalle mie parti all'alba, mentre arrivavo a casa mia. Egli andava correndo, come avesse fretta, e non si accorse di me. Volete che ve lo mandi se l'incontro?

GNÀ NUNZIA No, no. (*Compar Alfio via. A Santuzza*) Perché mi hai fatto segno di star zitta?

(*Santuzza non risponde e china il capo*).

GNÀ NUNZIA Ah! ... Cosa ti salta in mente?

SANTUZZA (*celandosi il viso nel grembiale, e scoppiando in lagrime*) Ah, gnà Nunzia!

GNÀ NUNZIA (*stupefatta*) La gnà Lola? ... La moglie di compar Alfio? ...

SANTUZZA Come farò adesso che Turiddu mi abbandona?...

GNÀ NUNZIA O poveretta me! Cosa mi vieni a dire!... Non può essere; ti sbagli; compar Alfio si sbaglia anche lui!... Poi ci sono tanti che hanno il berretto rosso di bersagliere ...

SANTUZZA No, non si sbaglia compar Alfio. Era lui, Turiddu!

GNÀ NUNZIA Come lo sai?

SANTUZZA Lo so ... Compare Turiddu, prima d'andar soldato ... si parlavano ⁸ colla gnà Lola.

GNÀ NUNZIA Bè! Poi al suo ritorno la trovò maritata con compar Alfio di Licodiano, e si mise il cuore in pace.

SANTUZZA Ma essa no! Essa non se lo mise il cuore in pace.

GNÀ NUNZIA O come sai quest'altra cosa?

SANTUZZA Lo so, che si affacciava ogni volta, quando lo vedeva passare dinanzi la mia porta, e me lo rubava cogli occhi quella scomunicata! e cercava di attaccar discorso con lui anche! — Compare Turiddu, che ci venite a fare da queste parti? Non lo sapete che non ci fu la volontà di Dio? Ora lasciatemi stare che son di mio marito —. La volontà di Dio era per tentarlo! Egli si metteva a cantare sotto la mia finestra per far dispetto a lei che s'era maritata con un altro. Tanto è vero che l'amore antico non si scorda più. Io come lo sentivo cantare, quel cristiano, sembrava che il cuore mi scappasse via dal petto. Ero pazza, sì! Come potevo dir di no quand'egli mi pregava: — Apri, Santuzza, s'è vero che mi vuoi bene!... — Come potevo? Allora gli dissi:

8 « Faceva all'amore » (in costruzione a senso).

— Sentite, compare Turiddu, giuratemi innanzi a Dio, prima! — Egli giurò. Dopo, come lo seppe lei, quella mala femmina, diventò gelosa a morte; e si mise in testa di rubarmelo. Mi cambiò Turiddu di qua a qua (*col gesto della mano*). Egli nega, perché gli faccio compassione; ma d'amore non mi ama più!... Ora che sono in questo stato ... che i miei fratelli quando lo sapranno m'ammazzano colle sue ⁹ mani stesse! Ma di ciò non m'importa. Se Turiddu non volesse bene a quell'altra, morirei contenta. Ieri venne a dirmi: — Addio, vado per un servizio —. Colla faccia tanto buona! Signore! com'è possibile avere in core il tradimento di Giuda con quella faccia? Più tardi una vicina che veniva pel filato mi disse di aver visto compare Turiddu lì dalle nostre parti, dinanzi all'uscio della gnà Lola.

GNÀ NUNZIA (*facendosi la croce*) O figlia di Dio, cosa mai vieni a contarmi la santa giornata ch'è oggi!...

SANTUZZA Ah! che giornata spuntò ¹⁰ oggi per me, gnà Nunzia!

GNÀ NUNZIA Senti, va a buttarti ai piedi del Crocifisso.

SANTUZZA No, in chiesa non ci posso andare, gnà Nunzia.

GNÀ NUNZIA (*spiegando la mantellina e mettendosela sul capo*) Le funzioni sacre non voglio perderle anch'io però.

SANTUZZA Voi andateci, ché vi terrò d'occhio la bottega ... Non temete, non sono ladra anche!

GNÀ NUNZIA Ma che vuoi fare?

SANTUZZA Non lo so. L'aspetterò qui (*accennando la panca accanto all'uscio*) come una poveretta di limosina.

GNÀ NUNZIA Qui? in casa mia?

SANTUZZA Non dubitate, in casa non entrerò. Non mi scacciate anche dalla porta, gnà Nunzia, se volete fare come il Signore misericordioso, che andate a pregare in chiesa. Lasciatemi qui, vi dico! Lasciate che parli con lui quest'ultima volta, per l'anima dei vostri morti!

GNÀ NUNZIA (*s'avvia verso la chiesa brontolando*) O Signore, pensateci voi!

ZIO BRASI (*accorrendo dallo stallatico*) Aspettate, aspettate, gnà Nunzia; noi che abbiamo bottega aperta e arriviamo sempre gli ultimi. (*La gnà Nunzia è andata via. — Lo zio Brasi a Santuzza*) Ah, voi non andate neppure alle funzioni di Pasqua, comare Santa? Volete che recitiamo insieme il santo rosario? ¹¹

SANTUZZA Lasciatemi stare.

ZIO BRASI Eh!... che non vi mangio, diavolo!... Come se non si sapesse ...

SANTUZZA Lasciatemi stare.

PIPPUZZA (*dalla prima viottola a sinistra, affannata*) Che ci arrivo alle funzioni, zio Brasi?

9 Per loro, più a fine musicale che di tono popolare.

10 Il passato remoto con valore perfettivo è un calco del siciliano (cfr. nella novella corrispondente *chioppi e scampau* «è piovuto e spiovuto»).

11 Altra metafora di pesante galanteria.

ZIO BRASI Se corri, ci arrivi. (*Pippuzza via. — Lo zio Brasi a Santuzza*) Vedete, io faccio come il campanaro, che chiama la gente in chiesa, ma lui se ne sta fuori. (*Guardando verso la viottola in fondo, a destra*) Ah! ecco perché volevate che vi lasciassi stare!... Eccolo il merlo... Ora me ne vado anch'io... (*via verso la chiesa*).

SCENA II

TURIDDU MACCA *in fretta dalla viottola in fondo a destra* e SANTUZZA *che balza in piedi al vederlo*

TURIDDU Oh, Santuzza!... che fai qui?

SANTUZZA Vi aspettavo ¹².

TURIDDU Dov'è mia madre?

SANTUZZA È andata in chiesa.

TURIDDU Allora vacci anche tu: ché qui ci abbado io.

SANTUZZA No, non ci vado in chiesa.

TURIDDU Il giorno di Pasqual

SANTUZZA Lo sapete che non posso andarci.

TURIDDU Allora cosa vuoi fare?

SANTUZZA Voglio parlarvi.

TURIDDU Qui? In mezzo alla strada?

SANTUZZA Non me ne importa.

TURIDDU La gente che può vederci!

SANTUZZA Non me ne importa.

TURIDDU Che hai?

SANTUZZA Ditemi donde venite.

TURIDDU Oh, oh! Che vuol dire questa cosa?

SANTUZZA Dove siete stato questa notte?

TURIDDU Ah! devo dire dove sono stato?

SANTUZZA Perché andate in collera se vi domando dove siete stato? Non me lo potete dire?

TURIDDU Sono stato a Francofonte, sono stato.

SANTUZZA Non è vero. Ieri sera a due ore di notte eravate ancora qui.

TURIDDU Allora sono stato dove mi pare e piace.

SANTUZZA (*lasciandosi cadere la mantellina sulle spalle*) O compare Turiddu, perché mi trattate in tal modo? Non mi vedete in faccia? Non vedete che piglio morte e passione?

TURIDDU Colpa tua; che ti sei messa in capo non so che cosa; e vai a svergognarmi con questo e con quello; e a spiare dei fatti miei, come se fossi ancora un ragazzo; e non sono più padrone di fare ciò che voglio?

12 Si noti la differenza di pronome fra i due interlocutori: essa carica finemente Turiddu della sua responsabilità di seduttore.

SANTUZZA No, non sono andata a domandare. L' hanno detto qui, or ora, che vi hanno visto all'alba sull'uscio della gnà Lola.

TURIDDU Chi l' ha detto?

SANTUZZA Compar Alfio stesso, suo marito.

TURIDDU Lui! Ah, è questo il grande amore che mi porti? che vai a mettere di queste pulci nell'orecchio di compar Alfio? e risichi di farmi ammazzare?

SANTUZZA (*cadendo ginocchioni a mani giunte*) Ah! compare Turiddu, come potete dirlo?

TURIDDU Alzati, non mi fare la commedia! Alzati o me ne vado.

SANTUZZA (*rialzandosi lentamente*) Ah, ora ve ne andate? Ora che mi lasciate come Maria Addolorata?

TURIDDU Cosa vuoi che faccia se non credi più alle mie parole? A ciò che ti dicono gli altri invece, sì, ci credi! Non è vero niente, ti ripeto. Compar Alfio ha sbagliato. Andavo pei fatti miei. Guarda, ti sei messa in capo questa storia della gnà Lola, giusto quando c'è qui in paese suo marito! Vedi quanto sei sciocca?

SANTUZZA Suo marito è giunto stamattina soltanto.

TURIDDU Ah, sai anche cotesto? Brava! Mi fai la spia in tutto e per tutto! Non sono più padrone di nulla!

SANTUZZA Sì, compare Turiddu, siete padrone di scannarmi colle vostre mani stesse come un agnello, se volete; che vi leccerei le mani come un cane.

TURIDDU O dunque?

SANTUZZA Ma la gnà Lola, no, vedetel! Quella lì mi vuol far dannare l'anima.

TURIDDU Lascia stare la gnà Lola ch'è per casa sua ¹³.

SANTUZZA E lei perché non mi lascia stare, me? Perché mi vuol rubare voi, che non ho altro?

TURIDDU Bada che ti sbagli.

SANTUZZA No, che non mi sbaglio! Non le correvate dietro prima d'andar soldato?

TURIDDU Acqua passata! Ora la gnà Lola è maritata per casa sua.

SANTUZZA Che importa! Non le volete bene ancora, quantunque sia maritata? Ed essa non vi ha rubato a me per gelosia? E non mi sento qui dentro il fuoco per voi che mi tradite?

TURIDDU Taci, taci.

SANTUZZA No, non posso tacere, che ho la rabbia canina in cuore! Ora come farò se voi mi abbandonate?

TURIDDU Io non ti abbandono, se tu non mi metti colle spalle al muro. Ma te l' ho detto: voglio essere padrone di fare quel che mi pare e piace. Sinora, grazie a Dio, catena al collo non ne ho.

SANTUZZA Cosa intendete di dire?

13 « Che ha casa sua » (subito sotto, specificando: *è maritata per...*).

TURIDDU Intendo che sei una matta con questa gelosia senza motivo.

SANTUZZA Che colpa ci ho io? Vedete come son ridotta? La gnà Lola è meglio di me, lo so! Ha il collo e le mani cariche d'oro! Suo marito non le fa mancare nulla, e la tiene come la Madonna sull'altare, quella scomunicata!

TURIDDU Lasciala stare!

SANTUZZA Vedete se la difendete?

TURIDDU Non la difendo. A me non me ne importa se suo marito la tiene come la Madonna sopra l'altare. Quello che m'importa è di non passare per uno che non sia padrone di fare quello che gli pare e piace. Questo no!

SCENA III

La GNÀ LOLA dalla prima viottola a destra.

TURIDDU e SANTUZZA

GNÀ LOLA Oh, compare Turiddu! Che l'avete visto andare in chiesa mio marito?

TURIDDU Non so, comare Lola, arrivo in questo momento.

GNÀ LOLA Mi disse: vado dal maniscalco pel baio che gli manca un ferro, e subito ti raggiungo in chiesa. Voi, che state a sentirle di qua fuori le funzioni di Pasqua, facendo conversazione?

TURIDDU Comare Santa qui ¹⁴, che stava dicendomi...

SANTUZZA Gli dicevo che oggi è giornata grande; e il Signore, di lassù, vede ogni cosa!

GNÀ LOLA E voi che non ci andate in chiesa?

SANTUZZA In chiesa ci ha da andare chi ha la coscienza netta, gnà Lola.

GNÀ LOLA Io ringrazio Iddio, e bacio in terra ¹⁵ (*si china a toccare il suolo colla punta delle dita, che poscia si reca alle labbra*).

SANTUZZA Ringraziatela, gnà Lola, quand'è così. Ché alle volte si dice: « Quello, nella terra su cui posa i piedi, non è degno di metterci il viso ».

TURIDDU Andiamo via, gnà Lola, che qui non abbiamo nulla da fare.

GNÀ LOLA Non v' incomodate per me, compare Turiddu, che la strada la so coi miei piedi, e non voglio guastare i fatti vostri.

TURIDDU Se vi dico che non abbiamo nulla da fare!

SANTUZZA (*trattenendolo per la giacchetta*) No, abbiamo da parlare ancora.

GNÀ LOLA Buon pro vi faccia, compare Turiddu! E voi restate qui pei fatti vostri, ché io me ne vo pei fatti miei (*via per andare in chiesa*).

¹⁴ Si noti la costruzione ellittica.

¹⁵ Gesto rituale di superbia truccata da umiltà (al contegno folclorico di Lola si oppongono i tocchi manzoniani di Santuzza: « il Signore, di lassù, vede ogni cosa »; e del resto, più oltre dello stesso Turiddu: « Dite le donne, piuttosto! » ecc.).

SCENA IV

TURIDDU e SANTUZZA

TURIDDU (*furibondo*) Ah! vedi cosa hai fatto?

SANTUZZA Sì, lo vedo!

TURIDDU L'hai fatto apposta dunque?

SANTUZZA Sì, l'ho fatto apposta!

TURIDDU Ah! sangue di Giuda!

SANTUZZA Ammazzami.

TURIDDU L'hai fatto apposta! l'hai fatto apposta!

SANTUZZA Ammazzami, non me ne importa, via!

TURIDDU No, non voglio manco ammazzarti! (*per andare*).

SANTUZZA Mi lasci?

TURIDDU Sì, questo ti meriti. (*Suona la campana dell'elevazione*).

SANTUZZA Non mi lasciare, Turiddu! Senti questa campana che suona?

TURIDDU Non voglio essere menato pel naso, intendi?

SANTUZZA Tu puoi camminarmi coi piedi sulla faccia. Ma essa, no.

TURIDDU Finiamola! Me ne vado per troncane queste scenate!

SANTUZZA Dove corri?

TURIDDU Dove mi pare ... Vado a messa.

SANTUZZA No, tu vai a far vedere alla gnà Lola che m'hai piantata qui per lei; che di me non t'importa!

TURIDDU Sei pazzal!

SANTUZZA Non ci andare, Turiddu! Non andare in chiesa a far peccato oggi! Non mi fare quest'altro affronto di faccia a quella donna.

TURIDDU Tu piuttosto! Vuoi farmi l'affronto di mostrare a tutto il mondo che non son padrone di muovere un passo; che mi tieni sotto la tua scarpa come un ragazzo!...

SANTUZZA Che te ne importa di quel che dice lei, se non mi vuoi far morire disperata?...

TURIDDU Sei pazzal!

SANTUZZA Sì, è vero, son pazzal! Non mi lasciare con questa pazzia in testa!

TURIDDU (*strappandosi da lei*) Finiamola ti dico! mannaggial!¹⁶SANTUZZA Turiddu! per questo Dio che scende nell'ostia consacrata adesso, non mi lasciare per la gnà Lola! (*Turiddu via*) Ah! mala Pasqua a tel!

16 Una bestemmia non può essere che locale; qui è adottata la forma più generalmente nota

SCENA V

COMPAR ALFIO *in fretta, dalla viottola in fondo a destra, e SANTUZZA a metà della scena.*

SANTUZZA Oh, il Signore che vi manda, compar Alfio!

COMPAR ALFIO A che punto è la messa, comare Santa?

SANTUZZA Tardi arrivate. Ma vostra moglie c'è andata per voi con Turiddu Macca.

COMPAR ALFIO Cosa volete dire?

SANTUZZA Dico che vostra moglie va attorno carica d'oro come la Madonna dell'altare, e vi fa onore, compare Alfio!

COMPAR ALFIO Oh, a voi che ve ne importa?

SANTUZZA Me ne importa per voi che, mentre girate il mondo a buscarvi ¹⁷ il pane e a comprar dei regali per vostra moglie, essa vi adorna la casa in altro modo!

COMPAR ALFIO Cosa avete detto, comare Santa?

SANTUZZA Dico che mentre voi siete fuorivia, all'acqua e al vento, per amor del guadagno, comare Lola, vostra moglie, vi adorna la casa in malo modo!

COMPAR ALFIO Pel nome di Dio, gnà Santa, che se siete ubbriaca di buon'ora la mattina di Pasqua, vi faccio escire il vino dal naso!

SANTUZZA Non sono ubbriaca, compar Alfio, e parlo da senno.

COMPAR ALFIO Sentite! S'è la verità che m'avete detto, allora vi ringrazio, e vi bacio le mani, come se fosse tornata mia madre istessa dal camposanto, comare Santuzza! Ma se mentite, per l'anima dei miei morti! vi giuro che non vi lascerò gli occhi per piangere, a voi e a tutto il vostro infame parentado!

SANTUZZA Piangere non posso, compar Alfio; e questi occhi non hanno pianto neppure quando hanno visto Turiddu Macca che m'ha tolto l'onore, andare dalla gnà Lola vostra moglie!

COMPAR ALFIO (*tornando calmo tutto ad un tratto*) Quand'è così, va bene, e vi ringrazio, comare.

SANTUZZA Non mi ringraziate, no, ché sono una scellerata!

COMPAR ALFIO Scellerata non siete voi, comare Santa. Scellerati son coloro che ci mettono questo coltello nel cuore, a voi e a me. Che se gli si spaccasse il cuore davvero a tutti e due con un coltello avvelenato d'aglio, ancora non sarebbe niente! Ora, se vedete mia moglie che mi cerca, ditele che vado a casa a pigliare il regalo pel suo compare Turiddu (*via dalla prima viottola a destra*).

(*La gente comincia a tornare dalla chiesa e si disperde a destra e a sinistra. Turiddu Macca, la gnà Lola, comare Camilla, la gnà Nunzia, la zia Filomena vengono avanti senza badare a San-*

17 « Cercarvi » (antico ispanismo).

tuzza che resta verso la viottola in fondo a destra, imbacuccata nella mantellina. Solo lo zio Brasi, che viene l'ultimo, accorgendosi di lei).

ZIO BRASI O comare Santa, che va in chiesa quando non c'è più nessuno!
SANTUZZA Sono in peccato mortale, zio Brasi! *(via verso la chiesa).*

SCENA VI

Lo ZIO BRASI rientra un momento nello stallatico. COMARE CAMILLA s'avvia a casa sua. La ZIA FILOMENA mette la chiave nella toppa. La GNÀ NUNZIA entra nella bettola per togliersi la mantellina.

TURIDDU *(alla gnà Lola che s'avvia a casa anche lei)* Comare Lola, che ve ne andate così, senza dirci niente!

GNÀ LOLA Vado a casa perché sono in pensiero per mio marito, che non l'ho visto in chiesa.

TURIDDU Non ci pensate, che capiterà qui in piazza. Ora abbiamo a bere un dito di vino tutti qui, amici e vicini, alla nostra salute, e far la buona Pasqua. Qua, gnà Camilla! e anche voi, zia Filomena!

ZIA FILOMENA Vengo, vengo *(entra in casa a lasciare la mantellina e torna subito).*

GNÀ LOLA Vi ringrazio, compare Turiddu, ma sete non ne ho.

TURIDDU Non mi fate quest'affronto, comare!... Allora vuol dire che siete in collera con me?...

GNÀ LOLA Per qual motivo dovrei essere in collera con voi?

TURIDDU Questo dico io: per qual motivo dovrete essere in collera con me che non vi ho fatto nulla?... E poi il giorno di Pasqua ha da essere come il bucato, se abbiamo dei torti l'un coll'altro. Ora manderemo a chiamare compar Alfio vostro marito, e ha da bere con noi lui pure.

ZIO BRASI *(avvicinandosi)* Allegrìa! Allegrìa!

COMARE CAMILLA A queste allegrie vi ci trovate sempre voi! *(ripiega la mantellina e se la mette sul braccio).*

TURIDDU *(chiamando verso l'interno della bettola)* O madre! Che ne avete ancora di quel buono?

GNÀ NUNZIA *(s'affaccia brontolando)* Sì, di quel buono che dovevi portar oggi da Francofontel...

TURIDDU Via, via, oggi ch'è Pasqua! Non mi fate il muso lungo anche voi. Vi spiegherò più tardi. Vedete gli amici qui che aspettano?

ZIA FILOMENA O gnà Nunzia, a questa vendita oggi non ci guadagnate nulla!

TURIDDU Pago io, pago io coi miei denari! *(La gnà Nunzia rientra).*

ZIO BRASI Chi ne ha ne spende!

GNÀ LOLA Chi sa quante ne avete fatte di queste galanterie colle donne di laggiù, fuorivia, mentre eravate soldato! Si vede che ci avete pratica!

TURIDDU Ma che donne! ma che donne! Io la testa l'avevo sempre qui, al mio paese.

COMARE CAMILLA Questa poi andate a contarla ai morti.

TURIDDU Parola mia, comare Camilla! I bersaglieri, sapete bene, sono come il miele per le donne ... con quelle piume. Bel moretto di qua, occhiate che volevano dire dall'altra parte ... Ma io non ero di quelli, che, dice il dettato ¹⁸, « Lontan dagli occhi, lontan dal cuore ».

GNÀ LOLA O gli uomini! Chi li crede?

TURIDDU Dite le donne, piuttosto! che prima vi fanno mille giuramenti; e poi, quando un povero diavolo se n'è andato lontano, che il cuore l'ha lasciato via, e la testa anche, e non mangia, e non dorme più, pensando sempre a una cosa, tutt'a un tratto gli arriva come una schioppettata la notizia: — Sai? la tale si marita! — Come se vi pigliasse un accidente!

ZIA FILOMENA « Matrimoni e vescovati dal cielo destinati ».

GNÀ LOLA Voi che ci credete? Che ci credete che pensano sempre a una cosa quando son via, in mezzo alle altre donne? e non le guardano neppure? Lo volete vedere che subito poi si mettono il cuore in pace colla prima che gli capita?

TURIDDU Scusate, scusate ...

GNÀ NUNZIA (*tornando col boccale e un bicchiere*) Di quello che c'è rimasto. Colpa sua!

COMARE CAMILLA Allegrìa! Allegrìa!

ZIO BRASI Ora s'ha da berci su, come avete detto voi.

TURIDDU L'ho detto e lo faccio. Voi, madre, che non ne volete?

GNÀ NUNZIA No, non ne voglio (*rientra in casa brontolando*).

TURIDDU È in collera perché so io ... Vecchi benedetti! che non si vogliono rammentare di quel che hanno fatto in gioventù! Alla vostra salute, gnà Lola! Voi, comare Camilla! Bevete, zio Brasi. Oggi vogliamo uccidere la malinconia.

SCENA VII

COMPAR ALFIO, *dalla destra*, TURIDDU, *lo zio* BRASI, *la* GNÀ LOLA, COMARE CAMILLA *e la* ZIA FILOMENA.

COMPAR ALFIO Salute alla compagnia.

TURIDDU Venite qua, compar Alfio, ché avete a bere un dito di vino con noi, alla nostra salute l'uno dell'altro (*colmandogli il bicchiere*).

COMPAR ALFIO (*respingendo il bicchiere col rovescio della mano*) Grazie tante, compare Turiddu. Del vostro vino non ne voglio, che mi fa male.

TURIDDU A piacer vostro (*butta il vino per terra e posa il bicchiere sul deschetto. Rimangono a guardarsi un istante negli occhi*).

ZIO BRASI (*fingendo che qualcuno lo chiami dalla stalla*) Vengo, vengo.

TURIDDU Che avete da comandarmi qualche cosa, compar Alfio?
 COMPAR ALFIO Niente, compare. Quello che volevo dirvi lo sapete.
 TURIDDU Allora sono qui ai vostri comandi.

(Lo zio Brasi di sotto la tettoia fa segno a sua moglie di andarsene a casa. Comare Camilla via).

GNÀ LOLA Ma che volete dire?

COMPAR ALFIO *(senza dar retta alla moglie e scostandola col braccio)* Se volete venire un momento qui fuori, potremo discorrere di quell'affare in libertà.

TURIDDU Aspettatemi alle ultime case del paese, che entro in casa un momento a pigliare quel che fa bisogno, e son subito da voi *(si abbracciano e si baciano. Turiddu gli morde lievemente l'orecchio)*.

COMPAR ALFIO Forte avete fatto, compare Turiddu! e vuol dire che avete buona intenzione. Questa si chiama parola di giovane d'onore.

GNÀ LOLA O Vergine Maria! Dove andate, compar Alfio?

COMPAR ALFIO Vado qui vicino. Che te ne importa? Meglio sarebbe per te che non tornassi più.

ZIA FILOMENA *(s'allontana balbettando)* O Gesummaria!

TURIDDU *(chiamando in disparte compar Alfio)* Sentite, compar Alfio, come è vero Dio so che ho torto, e mi lascierei scannare da voi senza dir nulla. Ma ci ho un debito di coscienza con comare Santa, ché son io che l'ho fatta cadere nel precipizio; e quant'è vero Dio, vi ammazzerò come un cane, per non lasciare quella poveretta in mezzo alla strada.

COMPAR ALFIO Va bene. Voi fate l'interesse vostro *(via dalla viottola in fondo a destra)*.

SCENA VIII

TURIDDU e la GNÀ LOLA.

GNÀ LOLA O compare Turiddu! In questo stato mi lasciate anche voi?

TURIDDU Non ci ho più nulla a fare con voi. Adesso è finita fra noi due. Non avete visto che ci siamo abbracciati e baciati per la vita e per la morte con vostro marito? O madre.

GNÀ NUNZIA *(affacciandosi)* Che c'è ancora?

TURIDDU Vado per un servizio, madre. Non ne posso fare a meno. Datemi la chiave del cancello, che esco dall'orto per far più presto. E voi, madre, abbracciatemi come quando sono andato soldato, e credevate che non avessi a tornar più, ché oggi è il giorno di Pasqua.

GNÀ NUNZIA O che vai dicendo?

TURIDDU Dico così, come parla il vino, che ne ho bevuto un dito di soverchio, e vado a far quattro passi per dar aria al cervello. E se mai ... alla Santa, che non ha nessuno al mondo, pensateci voi, madre *(entra in casa)*.

SCENA IX ED ULTIMA

La GNÀ NUNZIA attonita; la GNÀ LOLA in gran turbamento; COMARE CAMILLA che fa capolino dalla cantonata; la ZIA FILOMENA sull'uscio di casa; lo ZIO BRASI presso la tettoia.

GNÀ NUNZIA O cosa vuol dire?

ZIO BRASI (*accostandosi premuroso*) Gnà Lola, tornate a casa, tornate!

GNÀ LOLA (*turbatissima*) Perché devo tornare a casa?

ZIA BRASI Non sta bene in questo momento che vi troviate qui, in piazza! Se volete essere accompagnata ... Tu, Camilla, resta qui con comare Nunzia, se mai.

ZIA FILOMENA (*avvicinandosi*) O Gesummaria! Gesummaria!

GNÀ NUNZIA Ma dov'è andato mio figlio?

COMARE CAMILLA (*accostandosi all'orecchio di suo marito*) O ch'è stato?

ZIO BRASI (*piano*) Non hai visto, sciocca, quando gli ha morsicato l'orecchio? Vuol dire, o io ammazzo voi, o voi ammazzate me.

COMARE CAMILLA O Maria Santissima del pericolo! ¹⁹

GNÀ NUNZIA (*sempre di più in più smarrita*) Ma dov'è andato mio figlio Turiddu? Ma che vuol dire questo?

GNÀ LOLA Vuol dire che facciamo la mala Pasqua, gnà Nunzia! E il vino che abbiamo bevuto insieme ci andrà tutto in veleno!

PIPPUZZA (*accorre dal fondo gridando*) Hanno ammazzato compare Turiddu! Hanno ammazzato compare Turiddu!

(Tutti corrono verso il fondo, vociando; la gnà Nunzia colle mani nei capelli, fuori di sé. Due carabinieri attraversano correndo la scena).

CALA LA TELA

19 Madonna di culto regionale (nella novella Lola è stata in pellegrinaggio al suo santuario).

LUIGI CAPUANA

Il più anziano dei naturalisti catanesi (era nato a Mineo nel 1839, morì a Catania nel 1915), è assai stimabile come narratore in proprio (*Il marchese di Roccaverdina*, analisi del rimorso d'un omicida, anche nella ristampa recente è stato letto con interesse), ma qui è presente come rappresentante dell'autocoscienza critica del naturalismo siciliano. Nei saggi raccolti nelle due serie di *Studi sulla letteratura contemporanea* e negli « *Ismi* » contemporanei (1898) egli espone la tesi che, mancando all'Italia moderna una tradizione narrativa, occorre rifarsi al verismo francese, tuttavia applicato con lealtà sperimentale a un ambiente familiare (i tre catanesi, almeno nelle loro fasi più alte, tengono Catania per loro scenario). Fu il primo a stazzare il Verga secondo la sua vera misura, e proprio il Verga paesano; nelle pagine che seguono, estratte dall'ultimo volume citato, egli lo contrappone, secondo quello che non era ancora diventato un luogo comune, al D'Annunzio superumano, contrapposizione che è di un poeta non più preoccupato di programmi a un cerebrale (talché anche il cosiddetto « teorico » Capuana si serve del naturalismo come di mero strumento). È un' impostazione non lontana da quella del Croce, naturalmente pragmatica, in quanto si tratta di affermare una scelta, tra un Verga che ha abbandonato una sua fase di dannunziano avanti la lettera e un D'Annunzio che, nato alla narrativa nell'ambito del regionalismo verghiano, se n'è poi allontanato al massimo (i naturalisti lo accetteranno fino al *Piacere*).

DA « GLI ' ISMI ' CONTEMPORANEI »

IDEALISMO E COSMOPOLITISMO

.....
Prendo i due scrittori che mi è piaciuto mettere in riscontro nella questione dello stile, il Verga e il D'Annunzio, per non uscire di casa nostra. Tutti e due hanno un concetto filosofico, scientifico che serve di sostrato anzi di lievito alle loro creazioni.

Nella serie dei *Vinti*, della quale abbiamo per ora soltanto due episodi — avremo il terzo fra poco — il Verga vuol studiare le diverse fasi della lotta pel benessere nella vita, e interessarsi specialmente *dei deboli che restano per via, dei fiacchi che si lasciano sopraffare, dei vinti che levano le braccia disperate e piegano il capo sotto il piede brutale dei sopravvegnenti, dei vincitori di oggi, affrettati anch'essi, avidi anch'essi di arrivare e che saranno sorpassati domani*. Dalla lotta per i più umili e più urgenti bisogni materiali, si andrà in su fino a quella elevatissima pei bisogni dello spirito, dove tutte le bramosie, tutte le vanità, tutte le ambizioni

umane si condenseranno e diverranno più dolorose per la intensità acquistata lungo la loro corsa vertiginosa.

Il romanziere ha dovuto esporre il suo concetto fin da principio perché non poteva presentare tutt'a una volta la intera serie e non voleva correre il pericolo di essere frainteso o non capito.

Ma appena ha terminato di esporlo, astrattamente, da pensatore, da sociologo, non ne ha più fiato. Ha preso i suoi personaggi e li ha mandati pel mondo: povere creature per le quali una barca e un carico di lupini travolti dalla tempesta divengono disastro irreparabile; creature agitate dall'avidità di arricchire, di elevarsi oltre la propria condizione, e che incontrano nella stessa avidità e nella stessa ambizione soddisfatte il loro inevitabile gastigo. E queste creature si chiamano Padron 'Ntoni, Alessi, Zi' Crocifisso, Piedipapera, Mena, Maruzza, la Zuppidda; si chiamano Mastro Don Gesualdo, don Ninì, i fratelli Traò, la baronessa Bianca Traò; e tutte hanno il loro carattere spiccato, la loro individualità, nelle passioni, negli atti, nel linguaggio; e sono di quel piccolo scoglio di Acì Trezza, di quella cittaduzza siciliana della provincia di Catania, e ne incarnano così stupendamente i modi di sentire e di pensare, che non possono essere scambiate con persone di altre provincie neppure nella stessa Sicilia.

Un senso di gran malinconia e di tristezza scaturisce dalle pagine di quei due volumi, ma quale scaturirebbe dalla diretta impressione, se quei personaggi e quelle azioni ci si fossero presentati, nella realtà, sotto gli occhi. Certamente, personaggi ed azione sono simboli, velami di idee; ma simboli vivi, che ignorano la loro qualità di simboli, e non si analizzano da per loro e non si spremono da per loro per cacciar fuori il succo del concetto che sanno di contenere.

Il D'Annunzio vuol rappresentare *stati d'animo dei più complicati e più varii, di cui analista si sia mai compiaciuto da che la scienza della psiche è in onore. Egli tende l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra e vuol preparare con sicura fede l'avvento dell'UEBERMENSCH, del Superuomo*. E sta bene. L'un concetto vale l'altro. Sia la darwiniana lotta per la vita ¹, sia la pessimista e aristocratica filosofia del pensatore tedesco finito miseramente in un ospedale di matti ², alla quale il D'Annunzio mesce l'idea pagana del Rinascimento e l'entusiastico culto della bellezza del corpo umano, non importa. Quel che importa di vedere è se gli *stati d'animo* astratti siano divenuti persone, individui della tal città, della tal provincia; eccezioni, rarità quanto si vuole, ma rarità, eccezioni che debbono fare il miracolo di incarnare più schiettamente, più vigorosamente il carattere della razza, del paese dove son nati, perché l'eccezione e la rarità consistono in questo.

Io prendo in mano le *Vergini delle Rocce* e tento di scorgere questa rarità, questa eccezione organica, e non la trovo. Claudio Cantelmo ragiona, analizza,

¹ Lo *struggle for life*, canone fondamentale in *On the Origin of Species* (1859) e in genere nell'opera evoluzionistica di Ch. R. Darwin (1809-1882): a questo canone, e alla conseguente *natural selection*, si ispira ovviamente il programma e lo stesso titolo dei *Vinti*.

² Il Nietzsche, allora ancora vivo.

si esprime con lingua e stile elevatissimi; non sa muovere un dito senza distillare tutte le conseguenze più riposte e più misteriose di quella mossa; non può osservare le mani di una ragazza, senza che esse non gli sembrino *come ricettacoli d'infinite forze innominate da cui potevano sorgere meravigliose generazioni di cose nuove*. Ed eccolo invasato dall'idea di creare il tipo supremo dell'italiano, anzi il futuro Re di Roma!

Dobbiamo supporre che questa persona, a cui sembra non sia ignota nessuna conquista della scienza positiva odierna, non intenda creare un essere umano con mezzi e modi diversi da quelli stabiliti dalla natura. Infatti non si rivolge al crogiuolo del chimico che crea, con sintesi, le sostanze organiche, per chiedergli di anticipare il miracolo scientifico preannunziato dal Berthelot³; ma va in cerca di una sposa, di colei che dovrà essere l'eletta cooperatrice nella nobilissima impresa della reale generazione. Se non che, col pretesto che nelle razze di antica origine sangue, nervi, cervello siano necessariamente più raffinati, Claudio Cantelmo va a cercare la madre del futuro re d'Italia in una famiglia, principesca, sì, ma composta di idioti, di pazzi, di nevrotiche, di isteriche. E non giudica a prima vista che di quelle tre ragazze estenuate, vissute lontane dalla società, nessuna potrà concorrere a formare la fibra nuova, vigorosa del rigeneratore del regno d'Italia; e va tastonando, ed esita e non arriva a decidersi.

È forse creatura umana Claudio Cantelmo? Diciamo pure, se così si vuole, che sia un simbolo. Diciamo pure, con l'amico Rod⁴, che le tre vergini Massimilla, Violante, Anatolia rappresentano non so quali altri simboli più reconditi e più profondi di quello di Claudio. I lettori spassionati confesseranno che queste tre preraffaellitiche figure li colmano di vivo piacere soltanto quando, di tratto in tratto, accennano di diventare o diventano persone vive; e che più viva di loro è la loro madre, la pazza principessa Montaga, la quale non ha missione, a quel che sembra, di rappresentare simbolo alcuno.

Le bellezze, i lenocinii dello stile risultano cosa molto secondaria, mera esteriorità, quando non diventano cosa organica con quel che costituisce la essenza della forma in un'opera d'arte.

E il *cosmopolitismo* è costretto a rifarsi con la retorica — diciamo francamente la parola — rinunciando, per partito, al carattere particolare che dovrebbe imprimere in ogni opera d'arte la razza, la tradizione, il genio di ciascun popolo.

.....

³ Il chimico (e uomo politico) francese Marcelin Berthelot (1827-1907): il « miracolo » è quello di riprodurre la vita biochimicamente (egli fu specialista della sintesi organica).

⁴ Il critico e romanziere svizzero Édouard Rod (1857-1910), benemerito della conoscenza dei narratori italiani contemporanei in Francia, in particolare traduttore dei *Malavoglia*.

ANTONIO FOGAZZARO

Romanziere vicentino (1842-1911), che procurò d'inserire negli schemi più appariscenti del naturalismo regionale (si veda per esempio la frequenza di battute dialogiche dialettali) la problematica del cattolicesimo liberale e più largamente del « mistero » religioso, e per altro verso un misticismo anche erotico che è quasi un dannunzianesimo cristiano: realizzando una formula di « opera d'intrattenimento » (per usare un termine crociano) un tempo assai gradita ai ceti sui quali assava la sua osservazione e a cui destinava la sua produzione, l'aristocrazia cattolica e l'alta borghesia; formula che sublima il modello corrente del medio romanzo europeo mediante qualche lievito ideologico e un'assidua se pur esterna osservazione comica. Ciò vale meno per *Malombra* (1881), dove predominano gli ingredienti occultistici e psicopatologici (la protagonista, credendosi la reincarnazione d'un'ava adultera, uccide la creduta reincarnazione dell'amante di lei), che per *Danielle Cortis* (1884) (un uomo politico, velleitario riformatore, ama di amore illecito una cugina, che ha il coraggio di partire e rinunciare alla passione) e per il più noto di tutti, dal bel titolo di *Piccolo mondo antico* (1896). È un romanzo storico, ambientato in Valsolda, parte lombarda del lago di Lugano (il Fogazzaro vi aveva una villa a Oria), negli ultimi anni della dominazione austriaca: i coniugi Maironi, Franco e Luisa, entrambi patrioti, che si sono uniti contro il volere della ricca nonna di Franco, nobile austriacante, sono in preda a una violenta crisi spirituale per la morte della figlia Ombretta annegata in lago, crisi che rafforza nella moglie la disperazione del razionalista incredulo, nel marito la fede in Dio e nella patria. A questo romanzo, secondo illustri esempî, il Fogazzaro appese continuazioni che determinarono una tetralogia. Si susseguirono: *Piccolo mondo moderno* (1901) (il figlio di Franco e Luisa, Piero, per la morte della moglie pazza si converte, strappandosi alla passione per Jeanne); *Il Santo* (1906) (Piero, monaco laico a Subiaco, riformatore che muove rimproveri al papa, spira assistito da Jeanne); *Leila* (1911) (nella protagonista, fanciulla malombriana che finisce per tradire il fidanzato defunto con un amico di lui, la carne predomina sull'orgoglio, il tutto in un ambiente cattolico di stampo antico e dentro una polemica contro i farisei).

Se non, o non sempre, alla storia della buona letteratura, il Fogazzaro appartiene come emblema significativo alla storia del costume italiano: sia perché si muove nel dibattuto ambito della partecipazione dei cattolici alla vita pubblica (partecipazione negata dal « non expedit » di Pio IX dopo la presa di Roma e in fatto poi concessa da Pio X e attuata nelle prime elezioni a suffragio universale, 1913, mediante il cosiddetto patto Gentiloni fra cattolici e liberali); sia perché sul tronco del cattolicesimo liberale, detto, specialmente a Milano, « rosminiano », con richiamo alle riforme proposte dal filosofo di Rovereto, innestava novità moderniste, quali l'accettazione del concetto di evoluzione e l'applicazione della critica storica alla Bibbia. *Piccolo mondo moderno* e specialmente *Il Santo* sono, seppur confusamente, manifesti modernisti: sotto Pio X, veneto come il Fogazzaro, la cosa non fu tollerata per il secondo romanzo, che venne subito posto all'Indice (l'anno dopo, 1907, fu condannato ufficialmente il modernismo vero e proprio, quello del Loisy e del Tyrrell). Il Fogazzaro si sottomise, e *Leila* volle essere il pegno di questa obbedienza. Ma le formulazioni ambigue e un

po' fumose del Fogazzaro (per questo diletterismo mistico fieramente avversato dal Croce) lo legano talmente al suo tempo che oggi egli non ha riacquisito peso come precursore né dei movimenti politici d'ispirazione cattolica (il Fogazzaro sedette al Senato grazie appunto a *Piccolo mondo antico*) né soprattutto di certe tendenze affermatesi al concilio Vaticano Secondo.

Del più famoso tra i romanzi del Fogazzaro (attualmente editi dal Mondadori di Milano) si riproduce, poiché non vi sono scarti di valore o di struttura, il primo capitolo, dove sono palesi sia le qualità dell'osservazione aneddotica sia i suoi limiti (superficialità dell'osservazione, riduzione delle figure a macchiette, presentazione grezza della trama, assoluta neutralità formale).

DA « PICCOLO MONDO ANTICO »

RISOTTO E TARTUFI

Soffiava sul lago una *brevia*¹ fredda, infuriata di voler cacciar le nubi grigie, pesanti sui cocuzzoli scuri delle montagne. Infatti, quando i Pasotti, scendendo da Albogasio Superiore, arrivarono a Casarico, non pioveva ancora. Le onde stramazavano tuonando sulla riva, sconvolavano le barche incatenate, mostravano qua e là, sino all'opposta sponda austera del Doi, un lingueggiar di spume bianche. Ma giù a ponente, in fondo al lago, si vedeva un chiaro, un principio di calma, una stanchezza della *brevia*; e dietro al cupo monte di Caprino usciva il primo fumo di pioggia. Pasotti, in soprabito nero di cerimonia, col cappello a stajo in testa e la grossa mazza di bambù in mano, camminava nervoso per la riva, guardava di qua, guardava di là, si fermava a picchiar forte la mazza a terra, chiamando quell'asino di barcaiuolo che non compariva.

Il piccolo battello nero con i cuscini rossi, la tenda bianca e rossa, il sedile posticcio di parata piantato a traverso, i remi pronti e incrociati a poppa, si dibatteva, percosso dalle onde, fra due barconi carichi di carbone che oscillavano appena.

« Pin! » gridava Pasotti sempre più arrabbiato. « Pin! ».

Non rispondeva che l'eguale, assiduo tuonar delle onde sulla riva, il cozzar delle barche fra loro. Non c'era, si sarebbe detto, un cane vivo in tutto Casarico. Solo una vecchia voce flebile, una voce velata da ventriloquo, gemeva dalle tenebre del portico:

« Andiamo a piedi! Andiamo a piedi! ».

Finalmente il Pin comparve dalla parte di San Mamette.

« Oh là! » gli fece Pasotti alzando le braccia. Quegli si mise a correre.

« Animale! » urlò Pasotti. « T'han posto un nome di cane per qualche cosa! ».

¹ In comasco, vento di levante o di sud, per solito apportatore di maltempo.

« Andiamo a piedi, Pasotti » gemeva la voce flebile. « Andiamo a piedi! ».

Pasotti tempestò ancora col barcaiolo che staccava in fretta la catena del suo battello da un anello infisso nella riva. Poi si voltò con una faccia imperiosa verso il portico e accennò a qualcuno, piegando il mento, di venire.

« Andiamo a piedi, Pasotti! » gemette ancora la voce.

Egli si strinse nelle spalle, fece con la mano un brusco atto di comando, e discese verso il battello.

Allora comparve ad un'arcata del portico una vecchia signora, stretta la magra persona in uno scialle d' India ², sotto al quale usciva la gonna di seta nera, chiusa la testa in un cappellino di città, sperticatamente alto, guernito di rosette gialle e di pizzi neri. Due ricci neri le incorniciavano il viso rugoso dove s'apriavano due grandi occhi dolci, annebbiati, una gran bocca ombreggiata di leggeri baffi.

« Oh, Pin » diss'ella giungendo i guanti canarini ³ e fermandosi sulla riva a guardar pietosamente il barcaiolo. « Dobbiamo proprio andare con un lago di questa sorte? ».

Suo marito le fece un altro gesto più imperioso, un'altra faccia più brusca della prima. La povera donna sdruciolò giù in silenzio al battello e vi fu fatta salire, tutta tremante.

« Mi raccomando alla Madonna della Caravina, caro il mio Pin » diss'ella. « Un lago così brutto! ».

Il barcaiolo negò del capo, sorridendo.

« A proposito » esclamò Pasotti, « hai la vela? ».

« Ce l'ho su in casa » rispose Pin. « Debbo andare a prenderla? La signora qui avrà paura, forse. E poi, ecco là che vien l'acqua! ».

« Va! » fece Pasotti.

La signora, sorda come un battaglio di campana, non udì verbo di questo colloquio, si meravigliò molto di veder Pin correr via e chiese a suo marito dove andasse.

« La vela! » le gridò Pasotti sul viso.

Colei stava lì tutta china, a bocca spalancata, per raccogliere un po' di voce, ma inutilmente.

« La vela! » ripeté l'altro, più forte, con le mani accostate al viso.

Ella sospettò d'aver capito, trasalì di spavento, fece in aria col dito un gergolico interrogativo. Pasotti rispose tracciando pure in aria un arco immaginario e soffiandovi dentro; poi affermò del capo, in silenzio. Sua moglie, convulsa, si alzò per uscire.

« Vado fuori! » diss'ella angosciosamente. « Vado fuori! Vado a piedi! ».

Suo marito l'afferrò per un braccio, la trasse a sedere, le piantò addosso due occhi di fuoco.

² Di seta, a punta sulla schiena.

³ Giallo canarino.

Intanto il barcaiuolo ritornò con la vela. La povera signora si contorceva, sospirava, aveva le lagrime agli occhi, gittava alla riva delle occhiate pietose, ma taceva. L'albero fu rizzato, i due capi inferiori della vela furono legati, e la barca stava per prender il largo, quando un vocione mugghiò dal portico:

« To' to', il signor Controllore! » e ne sbucò un pretone rubicondo, con una pancia gloriosa, un gran cappello di paglia nera, il sigaro in bocca e l'ombrello sotto il braccio.

« Oh, curatone! » esclamò Pasotti. « Bravo! È di pranzo? Viene a Cressogno con noi? ».

« Se mi togliel' » rispose il curato di Puria, scendendo verso il battello. « To' to' che c'è anche la signora Barborin! ».

Il faccione diventò amabile amabile, il vocione dolce dolce.

« Ha in corpo una paura d'inferno, povera diavola » ghignò Pasotti, mentre il curato faceva degli inchinetti e dei sorrisetti alla signora, cui quel minacciato soprappiù di peso metteva un nuovo terrore. Ella si mise a gesticolare in silenzio come se gli altri fossero stati sordi peggio di lei. Additava il lago, la vela, la mole del curato enorme, alzava gli occhi al cielo, si metteva le mani sul cuore, se ne copriva il viso.

« Peso mica tanto » disse il curato, ridendo. « Tàs giò, ti » soggiunse rivolto a Pin, che aveva sussurrato irriverentemente: « Ona bella tenca ⁴ ».

« Sapete » esclamò Pasotti « cosa faremo perché le passi la paura? Pin, hai un tavolino e un mazzo di tarocchi? ».

« Magari un po' unti » rispose Pin « ma li ho ».

Ci volle del buono per far capire alla signora Barbara, detta comunemente Barborin, di che si trattasse adesso. Non lo voleva intendere, neanche quando suo marito le cacciò in mano, per forza, un mazzo di carte schifose.

Ma per ora non era possibile, giuocare. La barca avanzava faticosamente, a forza di remi, verso la foce del fiume di San Mamette, dove si sarebbe potuto alzar la vela, e i cavalloni sbattuti indietro dalle rive si azzuffavano con i sopravvegnenti, facevano ballare il battello fra un bollimento di creste spumose. La signora piangeva. Pasotti imprecava a Pin che non s'era tenuto bastantemente al largo. Allora il curatone, afferrati due remi, ben piantata la gran persona in mezzo al battello, si mise a lavorar di schiena, tanto che in quattro colpi si uscì dal cattivo passo. La vela fu alzata, e il battello scivolò via liscio, a seconda, con un sommesso gorgoglio sotto la chiglia, con un ondular lento e blando. Il prete sedette allora sorridente accanto alla signora Barborin che chiudeva gli occhi e mormorava giaculatorie. Ma Pasotti batteva impaziente il mazzo dei tarocchi sul tavolino e bisognò giuocare.

Intanto la pioggia grigia veniva avanti adagio adagio, velando le montagne,

4 Calco del lombardo: « prende » (nella barca).

5 « Non peso molto » (calco); « Tu taci »; « Una bella tinca [che è pesce assai grasso] » (dialetto).

soffocando la *breva*. La signora andava ripigliando fiato a misura che ne perdeva il vento, giuocava rassegnata, pigliandosi in pace gli spropositi propri e le sfuriate di suo marito. Quando la pioggia incominciò a mormorar sulla tenda del battello e sull'onda morta che andava tutt'ora, quasi senz'aria, agli scogli del Tentiòn; quando il barcaiuolo pensò bene di calar la vela e di riprendere i remi, la signora Barborin respirò del tutto. « Caro il mio Pin! » diss'ella teneramente; e si mise a giuocar a tarocchi con uno zelo, con un brio, con una beatitudine in viso, che non si turbavano né di spropositi né di strapazzate.

Molti giorni di *breva* e di pioggia, di sole e di tempeste sorsero e tramontarono sul lago di Lugano, sui monti della Valsolda, dopo quella partita a tarocchi giuocata dalla signora Pasotti, da suo marito, controllore delle dogane a riposo, e dal curatone di Puria, nel battello che costeggiava lento, in mezzo ad una nebbiolina di pioggia, le scogliere fra San Mamette e Cressogno. Quando rivedo nella memoria qualche casupola nera che ora specchia nel lago le sue gale di zotica arricchita, qualche gaia palazzina elegante che ora decade in un silenzioso disordine; il vecchio gelso di Oria, il vecchio faggio della Madonnina, caduti con le generazioni che li veneravano; tante figure umane piene di rancori che si credevano eterni, di arguzie che parevano inesauribili, fedeli ad abitudini di cui si sarebbe detto che solo un cataclisma universale potesse interromperle, figure non meno familiari di quegli alberi alle generazioni passate, e scomparse con essi, quel tempo mi pare lontano da noi molto più del vero, come al barcaiuolo Pin, se si voltava a guardar il ponente, parevano lontani più del vero, dietro la pioggia, il San Salvatore e i monti di Carona.

Era un tempo bigio e sonnolento proprio come l'aspetto del cielo e del lago, caduta la *breva* che aveva fatto tanta paura alla signora Pasotti. La gran *breva* del 1848, dopo aver dato poche ore di sole e lottato un pezzo con le nuvole pesanti, spenta da tre anni, lasciava piovere e piovere i giorni quieti, foschi, silenziosi dove cammina questa mia umile storia.

I re e le regine di tarocchi, il Mondo, il Matto e il Bagatto ⁶ erano in quel tempo e in quel paese personaggi d'importanza, minute potenze tollerate benevolmente nel seno del grande tacito impero d'Austria, dove le loro inimicizie, le loro alleanze, le loro guerre erano il solo argomento politico di cui si potesse liberamente discutere. Anche Pin, remando, ficcava avidamente sopra le carte della signora Barborin il suo adunco naso curioso, e lo ritraeva a malincuore. Una volta restò dal remare per tenervelo su e vedere come la povera donna se la sarebbe cavata da un passo difficile, cosa avrebbe fatto di una certa carta pericolosa a giuocare e pericolosa a tenere. Suo marito picchiava impaziente sul tavolino, il curatone palpava con un sorriso beato le proprie carte, e lei si stringeva le sue al petto, ridendo e gemendo, sbirciando ora l'uno ora l'altro de' suoi compagni.

⁶ Carte del gioco dei tarocchi.

« Ha il Matto in mano » sussurrò il curato.

« Fa sempre così, lei, quando ha il Matto » disse Pasotti, e gridò, picchiando:

« Giù questo Matto! ».

« Io lo butto nel lago » diss'ella. Gittò un'occhiata a prora e trovò lo scampo di osservare che si toccava Cressogno, ch'era tempo di smettere.

Suo marito sbuffò alquanto, ma poi si rassegnò a infilare i guanti.

« Trota, oggi, curato » diss'egli mentre l'umile sposa glieli abbottonava. « Tartufi bianchi, francolini e vin di Ghemme⁷ ».

« Lo sa, lo sa, lo sa? » esclamò il curato. « Lo so anch'io. Me l'ha detto il cuoco, ieri, a Lugano. Che miracoli, eh, la signora marchesa! ».

« Ma, miracoli? Pranzo di Sant'Orsola, intanto; e poi invito di signore: le Carabelli madre e figlia; quelle Carabelli di Lovenò, sa? ».

« Ah sì? » fece il curato. « E ci sarebbe qualche progetto...? Ecco là don Franco in barca. Ehi, che bandiera, il giovinotto! Non gliel'ho mai vista ».

Pasotti alzò la tenda del battello, per vedere. Poco discosto, una barca dalla bandiera bianca e azzurra si cullava in un comune moto di saliscendi, in una comune stanchezza con l'onda. A poppa, sotto la bandiera, v'era seduto don Franco Maironi, l'abiatico⁸ della vecchia marchesa Orsola che dava il pranzo.

Pasotti lo vide alzarsi, dar di piglio ai remi e allontanarsi, remando adagio, verso l'alto lago, verso il golfo selvaggio del Doi; la bandiera bianca e azzurra si spiegava tutta, sventolava sulla scia.

« Dove va, quell'originale? » diss'egli. E brontolò fra i denti, con una forzata raucedine da *barabba*⁹ milanese:

« Antipatico! ».

« Dicono ch'è così di talento! » osservò il prete.

« Testa pessima » sentenziò l'altro. « Molta boria, poco sapere, nessuna civiltà ».

« E mezzo marcio » soggiunse. « Se fossi io quella signorina ... ».

« Quale? » chiese il curato.

« La Carabelli ».

« Tenga a mente, signor Controllore. Se i francolini e i tartufi bianchi sono per la 'popòla'¹⁰ Carabelli, son buttati via ».

« Sa qualche cosa, Lei? » disse piano Pasotti con una vampa di curiosità negli occhi.

Il prete non rispose perché in quel punto la prora strisciò sulla rena, toccò all'approdo. Egli uscì il primo; quindi Pasotti diede a sua moglie, con una rapida mimica imperiosa, non so quali istruzioni, e uscì anche lui. La povera

7 Località vinicola dell'Alto Novarese (non lontana da Gattinara).

8 In Lombardia, figlio del figlio.

9 Uomo della malavita milanese.

10 « Ragazza ».

donna venne fuori per l'ultima, tutta rinfagottata nel suo scialle d'India, tutta curva sotto il cappellone nero dalle rosette gialle, barcollando, mettendo avanti le grosse mani dai guanti canarini. I due ricci pendenti a lato della sua mansueta bruttezza avevano un particolare accento di rassegnazione sotto l'ombrello del marito, proprietario, ispettore e geloso custode di tante eleganze.

I tre salirono al portico col quale la villetta Maironi cavalca, da ponente, la via dall'approdo alla chiesa parrocchiale di Cressogno. Il curato e Pasotti fiutavano, tra un sospiro di dolcezza e l'altro, certo indistinto odore caldo che vaporava dal vestibolo aperto della villa.

« Ehi, risotto, risotto » sussurrò il prete con un lume di cupidigia in faccia.

Pasotti, naso fine, scosse il capo aggrottando le ciglia, con manifesto disprezzo di quell'altro naso.

« Risotto no » diss'egli.

« Come, risotto no? » esclamò il prete, piccato. « Risotto sì. Risotto ai tartufi; non sente? ».

Si fermarono ambedue a mezzo il vestibolo, fiutando l'aria come bracchi, rumorosamente.

« Lei, caro il mio curato, mi faccia il piacere di parlare di *posciandra* » disse Pasotti dopo una lunga pausa, alludendo a certa rozza pietanza paesana di cavoli e salsicce. « Tartufi sì, risotto no ».

« *Posciandra, posciandra* » borbottò l'altro, un poco offeso. « Quanto a quello ... ».

La povera mansueta signora capì che litigavano, si spaventò e si mise a cacciare puntate al soffitto coll'indice destro, per significare che lassù potevano udire. Suo marito le afferrò la mano in aria, le accennò di fiutare e poi le soffiò nella bocca spalancata: « Risotto! ».

Lei esitava, non avendo udito bene. Pasotti si strinse nelle spalle. « Non capisce un accidente » diss'egli: « il tempo cambia »; e salì la scala seguito da sua moglie. Il grosso curato volle dare un'altra occhiata alla barca di don Franco. « Altro che Carabelli! » pensò; e fu richiamato subito dalla signora Barborin che gli raccomandò di metterlesi vicino a tavola. Aveva tanta soggezione, povera creatura!

I fumi delle casseruole empivano anche la scala di tepide fragranze. « Risotto no » disse piano l'avanguardia. « Risotto sì » rispose sullo stesso tono la retroguardia. E così continuarono, sempre più piano, « risotto sì, risotto no » fino a che Pasotti spinse l'uscio della sala rossa, abituale soggiorno della padrona di casa.

Un brutto cagnolino smilzo trotto abbaiando incontro alla signora Barborin che cercava di sorridere mentre Pasotti metteva la sua faccia più ossequiosa e il curato, entrando ultimo con un faccione dolce dolce, mandava in cuor suo all'inferno la maledetta bestia.

« Friend! Qual Friend! » disse placidamente la vecchia marchesa. « Cara signora, caro Controllore, curato ».

La grossa voce nasale parlava con la stessa flemma, con lo stesso tono agli ospiti e al cane. S'era alzata per la signora Barborin ma senza fare un passo dal canapè, e stava lì in piedi, una tozza figura dagli occhi spenti e tardi sotto la fronte marmorea e la parrucca nera che le si arrotondava in due grossi lumaconi sulle tempie. Il viso doveva essere stato bello un tempo e serbava, nel suo pallore giallastro di marmo antico, certa maestà fredda che non mutava mai, come lo sguardo, come la voce, per qualsiasi moto dell'animo. Il curatone le fece due o tre inchini a scatto, stando alla larga, ma Pasotti le baciò la mano, e la signora Barborin, sentendosi gelare sotto quello sguardo morto, non sapeva come muoversi né che dire. Un'altra signora si era alzata dal canapè all'alzarsi della marchesa e stava guardando con sussiego la Pasotti, quel povero mucchietto di roba vecchia rinfagottato di roba nuova. « La signora Pasotti e suo marito » disse la marchesa. « Donna Eugenia Carabelli ».

Donna Eugenia piegò appena il capo. Sua figlia, donna Carolina, stava in piedi presso la finestra scorrendo con una favorita della marchesa, nipote del suo fattore.

La marchesa non stimò necessario d'incomodarla per presentarle i nuovi venuti e, fattili sedere, riprese una pacata conversazione con donna Eugenia sulle loro comuni conoscenze milanesi, mentre Friend faceva, fiutando e starnutendo, il giro dello scialle canforato della Pasotti, si strofinava sui polpacci del curato e guardava Pasotti con i suoi occhietti umidi e afflitti, senza toccarlo, come se intendesse che il padrone dello scialle indiano, malgrado la sua faccia amabile, gli avrebbe torto il collo volentieri.

La marchesa Orsola teneva in moto la sua solita grossa voce sonnolenta e la Carabelli si studiava, rispondendo, di rendere amabile la sua grossa voce imperiosa, ma non sfuggì agli occhi penetranti e al maligno ingegno di Pasotti che le due vecchie dame dissimulavano, la Maironi più e la Carabelli meno, un comune malcontento. Ciascuna volta che l'uscio si apriva, gli occhi spenti dell'una e gli occhi foschi dell'altra si volgevano là. Una volta entrò il prefetto del Santuario della Caravina col piccolo signor Paolo Sala detto « el Paolin » e col grosso signor Paolo Pozzi detto « el Paolon », compagni indivisibili. Un'altra volta entrò il marchese Bianchi, di Oria, antico ufficiale del regno d'Italia ¹¹, con la sua figliuola, una nobile figura di vecchio cavalleresco soldato accanto a una seducente figura di fanciulla briosa.

Sì la prima che la seconda volta un'ombra di corruccio passò sul viso della Carabelli. Anche la figlia di costei girava pronta gli occhi all'uscio quando si apriva; ma poi chiacchierava e rideva più di prima.

« E don Franco, marchesa? Come sta don Franco? » disse il maligno Pasotti, con voce melliflua, porgendo alla marchesa la tabacchiera aperta.

« Grazie tante » rispose la marchesa piegandosi un poco e ficcando due

¹¹ S' intenda il Regno italico dell'epoca napoleonica.

grosse dita nel tabacco: «Franco? A dirle la verità sono un poco in angustia. Stamattina non si sentiva bene e adesso non lo vedo. Non vorrei...».

«Don Franco?» disse il marchese. «È in barca. L'abbiamo visto un momento fa che remava come un barcaiuolo».

Donna Eugenia spiegò il ventaglio.

«Bravo!» diss'ella facendosi vento in fretta e in furia. «È un bellissimo divertimento».

Chiuse il ventaglio d'un colpo e si mise a mordicchiarlo con le labbra.

«Avrà avuto bisogno di prender aria» osservò la marchesa nel suo naso imperturbabile.

«Avrà avuto bisogno di prender acqua» mormorò il prefetto della Caravina con gli occhi scintillanti di malizia. «Piove!».

«Don Franco viene adesso, signora marchesa» disse la nipote del fattore dopo aver dato un'occhiata al lago.

«Va bene» rispose il naso sonnacchioso. «Spero che stia meglio, altrimenti non dirà due parole. Un ragazzo sanissimo ma apprensivo. Senta, Controllore; e il signor Giacomo? Perché non si vede?».

«El sior Zacomo» incominciò Pasotti canzonando il signor Giacomo Putini, un vecchio celibatario¹² veneto che dimorava da trent'anni in Albogasio Superiore, presso la villa Pasotti. «El sior Zacomo...».

«Adagio» lo interruppe la dama. «Non Le permetto di burlarsi dei veneti, e poi non è vero che nel Veneto si dica *Zacomo*».

Ella era nata a Padova, e benché abitasse Brescia da quasi mezzo secolo, il suo dire lombardo era ancora infetto da certe croniche patavinità¹³. Mentre Pasotti protestava, con cerimonioso orrore, di aver solamente inteso imitar la voce dell'ottimo suo vicino ed amico, l'uscio si aperse una terza volta. Donna Eugenia, sapendo bene chi entrava, non degnò voltarsi a guardare, ma gli occhi spenti della marchesa si posarono con tutta flemma su don Franco.

Don Franco, unico erede del nome Maironi, era figlio di un figlio della marchesa, morto a ventott'anni. Aveva perduto la madre nascendo ed era sempre vissuto nella potestà della nonna Maironi. Alto e smilzo, portava una zazzera di capelli fulvi, irti, che l'aveva fatto soprannominare *el scovin d'i nivol*, lo scopanuvoli. Aveva occhi parlanti, d'un ceruleo chiarissimo, una scarna faccia simpatica, mobile, pronta a colorarsi e a scolorarsi. Quella faccia accigliata diceva ora molto chiaramente: «Son qui, ma mi seccate assai».

«Come stai, Franco?» gli chiese la nonna, e soggiunse tosto senz'aspettare risposta: «Guarda che donna Carolina desidera udire quel pezzo di Kalkbrenner¹⁴».

«Oh no, sa» disse la signorina volgendosi al giovine con aria svogliata.

¹² Francesismo.

¹³ Con allusione alla «patavinitas» rimproverata a Livio.

¹⁴ Pianista e compositore tedesco, amico di Chopin.

« L' ho detto, sì, ma poi non mi piace, Kalkbrenner. Preferisco chiacchierare con le signorine ».

Franco parve soddisfatto dell'accoglienza ricevuta e andò senza aspettar altro a discorrere col curatone d'un buon quadro antico che dovevano vedere insieme nella chiesa di Dasio. Donna Eugenia Carabelli fremeva.

Ell' era venuta con la figliuola da Lovenò dopo un' arcana azione diplomatica cui avevano preso parte altre potenze. Se questa visita si dovesse fare o no, se il decoro della famiglia Carabelli lo permettesse, se vi fosse quella probabilità di successo che donna Eugenia richiedeva, erano state le ultime questioni definite dalla diplomazia; perché malgrado la vecchia relazione della mamma Carabelli e della nonna Maironi i giovani non s'erano veduti che un paio di volte alla sfuggita ed erano i loro involucri di ricchezza e di nobiltà, di parentele e di amicizie, che si attraevano come si attraggono una goccia d'acqua marina e una goccia d'acqua dolce, benché le creature minuscole che vivono nell'una e nell'altra sieno condannate, se le due gocce si uniscono, a morire. La marchesa aveva vinto il suo punto; apparentemente in grazia dell'età, sostanzialmente in grazia dei denari, era stato accettato che l'intervista seguisse a Cressogno, perché se Franco non aveva di proprio che la magra dote della madre, diciotto o ventimila lire austriache¹⁵, la nonna sedeva, con quella sua flemmatica dignità, su qualche milione. Ora donna Eugenia, vedendo il contegno del giovine, fremeva contro la marchesa, contro chi aveva esposto lei e la sua ragazza a una umiliazione simile. Se avesse potuto soffiare via d'un colpo la vecchia, suo nipote, la casa tetra e la compagnia uggiosa, lo avrebbe fatto con gioia; ma conveniva dissimulare, parer indifferente, inghiottir lo smacco e il pranzo.

La marchesa serbava la sua esterna placidità marmorea benché avesse il cuore pieno di dispetto e di maltalento contro suo nipote. Egli aveva osato chiederle, due anni prima, il permesso di sposare una signorina della Valsolda, civile, ma non ricca né nobile. Il reciso rifiuto della nonna aveva reso impossibile il matrimonio e persuasa la madre della ragazza a non più ricevere in casa don Franco; ma la marchesa tenne per fermo che quella gente non avesse levato l'occhio da' suoi milioni. Era quindi venuta nel proposito di dar moglie a Franco assai presto per toglierlo dal pericolo; e aveva cercata una ragazza ricca ma non troppo, nobile ma non troppo, intelligente ma non troppo. Trovatane una di questo stampo, la propose a Franco che si sdegnò fieramente e protestò di non voler prender moglie. La risposta era ben sospetta ed ella vigilò allora più che mai sui passi del nipote e di quella « madama Trappola », poiché chiamava graziosamente così la signorina Luisa Rigei.

La famiglia Rigei, composta di due sole signore, Luisa e sua madre, abitava in Valsolda, a Castello: non era difficile sorvegliarla. Pure la marchesa non poté venir a capo di nulla. Ma Pasotti le riferì una sera con molta ipocrisia d'esi-

¹⁵ Le « svanziche » di cui nel Dossi.

tazioni e d'inorriditi commenti che il prefetto della Caravina, stando a crocchio nella farmacia di San Mamette con lui Pasotti, col signor Giacomo Puttini, col Paolin e col Paolon, aveva tenuto questo bel discorso: « don Franco fa il morto da burla fino a che la vecchia lo farà sul serio ». Udita questa fine arguzia, la marchesa rispose nel suo pacifico naso « grazie tante » e cambiò discorso. Seppe quindi che la signora Rigey, sempre infermiccia, si trovava a mal partito per una ipertrofia di cuore e le parve che l'umore di Franco se ne risentisse. Proprio allora le fu proposta la Carabelli. La Carabelli non era forse interamente di suo gusto, ma di fronte all'altro pericolo non c'era da esitare. Parlò a Franco. Stavolta Franco non si sdegnò, ascoltò distratto e disse che ci avrebbe pensato. Fu la sola ipocrisia, forse, della sua vita. La marchesa giocò audacemente una carta grossa, fece venire la Carabelli.

Ora lo vedeva bene, il giuoco era perduto. Don Franco non s'era trovato all'arrivo delle signore e aveva poi fatto una sola apparizione di pochi minuti. I suoi modi, durante quei pochi minuti, erano stati cortesi, ma la sua faccia no; la sua faccia aveva parlato, secondo il solito, talmente chiaro, che la marchesa, affibbiandogli, come subito fece, una indisposizione, non poté ingannar nessuno. Però la vecchia dama non si persuase d'aver giuocato male. Già dall'età dei primi giudizi in poi, ella si era messa al punto di non riconoscersi mai un solo difetto né un solo torto, di non ferirsi mai, volontariamente, nel suo nobile e prediletto sé. Ora le piacque di supporre che dopo il suo sermone matrimoniale al nipote, gli fosse pervenuta nel mistero una parolina di miele, di vischio e di veleno. Se il suo disinganno aveva qualche lieve conforto era nel contegno della signorina Carabelli che mal celava la vivacità del proprio risentimento. Ciò non piaceva alla marchesa. Il prefetto della Caravina non aveva torto se non forse un poco nella forma quando diceva sottovoce di lei: « L'è on' Aùstria p... ». Come la vecchia Austria di quel tempo, la vecchia marchesa non amava nel suo impero gli spiriti vivaci. La sua volontà di ferro non ne tollerava altre vicino a sé. Le era già di troppo un indocile Lombardo-Veneto come il signor Franco, e la ragazza Carabelli, che aveva l'aria di sentire e volere per conto proprio, sarebbe probabilmente riuscita in casa Maironi una suddita incomoda, una torbida Ungheria.

Si annunciò il pranzo. Nella faccia rasa e nell'abito grigio, mal tagliato, del domestico si riflettevano le idee aristocratiche della marchesa, temperate di abitudini eкономе.

« E questo signor Giacomo, Controllore? » diss'ella, senza muoversi.

« Temo, marchesa » rispose Pasotti. « L'ho incontrato stamattina e gli ho detto: — Dunque, signor Giacomo, ci vediamo a pranzo? — È parso che gli mettessi una biscia in corpo. Ha cominciato a contorcersi e a soffiare: — Sì, credo, no so, forse, no digo, apff, ecco, propriamente, Controllore gentilissimo, no so, insoma, e apff! — Non ne ho cavato altro ».

La marchesa chiamò a sé il domestico e gli disse qualche cosa sottovoce. Quegli fece un inchino e si ritirò. Il curato di Puria si dondolava in su e in

giù accarezzandosi le ginocchia nel desiderio del risotto, ma la marchesa pareva petrificata sul canapè e perciò si petrificò anche lui. Gli altri si guardavano, muti.

La povera signora Barborin, avendo visto il domestico, meravigliata di quella immobilità, di quelle facce sbalordite, inarcò le sopracciglia, interrogò con gli occhi ora suo marito, ora il Puria, ora il prefetto, sino a che una fulminea occhiata di Pasotti petrificò lei pure. « Se fosse bruciato il pranzo! » pensava componendosi un viso indifferente. « Se ci mandassero a casa! Che fortuna! ». Dopo due minuti il domestico ritornò e fece un inchino.

« Andiamo » disse la marchesa, alzandosi.

La comitiva trovò in sala da pranzo un personaggio nuovo, un vecchietto piccolo, curvo, con due occhietti buoni e un lungo naso spiovente sul mento.

« Veramente, signora marchesa » disse costui tutto timido e umile, « io avrei già pranzato ».

« Si accomodi, signor Viscontini » rispose la marchesa che sapeva praticare l'arte insolente della sordità come tutti coloro che assolutamente vogliono un mondo secondo il proprio comodo e il proprio gusto.

L'ometto non osò replicare, ma neanche osava sedere.

« Coraggio, signor Viscontini! » gli disse il Paolin che gli era vicino. « Cosa fa? ».

« Fa il quattordici di coppe » mormorò il prefetto. Infatti l'ottimo signor Viscontini, accordatore di pianoforti, venuto la mattina da Lugano per accordare il piano dei signori Zelbi di Cima e quello di don Franco, aveva pranzato al tocco a casa Zelbi, era quindi venuto a casa Maironi, e ora gli toccava di sostituire il signor Giacomo perché altrimenti i commensali sarebbero stati tredici.

Un liquido bruno fumava nella zuppiera d'argento.

« Risotto no » sussurrò Pasotti al Puria passandogli dietro. Il faccione dolce non diede segno di avere udito.

I pranzi di casa Maironi erano sempre lugubri e questo accennava ad esserlo anche più del solito. Per compenso era pure molto più fino. Pasotti e il Puria si guardavano spesso, mangiando, per esprimere ammirazione e quasi per congratularsi a vicenda del godimento squisito, e se mai qualche occhiata di Pasotti sfuggiva al Puria, la signora Barborin, vicina di quest'ultimo, lo avvertiva con un timido tocco del gomito.

La voci che più si udivano erano quelle del marchese e di donna Eugenia. Il grande naso aristocratico del Bianchi, il suo fine sorriso di galante cavaliere si volgevano spesso alla bellezza, languente ma non ancora spenta, della dama. Milanesi ambedue del miglior sangue, si sentivano uniti in una certa superiorità non solamente rispetto ai piccoli borghesi della mensa, ma rispetto altresì ai padroni di casa, nobili provinciali. Il marchese era l'affabilità stessa e avrebbe conversato amabilmente anche col commensale più modesto; ma donna Eugenia, nell'amarezza dell'animo suo, nel suo disgusto del luogo e delle persone, s'at-

taccò a lui come al solo degno, marcatamente, anche per far dispetto agli altri. Ella lo imbarazzò dicendogli forte che non capiva com'egli potesse essersi innamorato dell'orrida Valsolda. Il marchese che vi si era ritirato da molti anni a vita quieta e vi aveva veduto nascere la sua unica figliuola, donna Ester, rimase sulle prime un poco sconcertato da quel discorso insolente verso parecchi dei convitati, ma poi fece una briosa difesa del paese. La marchesa non mostrò turbarsi; il Paolin, il Paolon e il prefetto, valsoldesi, tacevano con tanto di muso.

Pasotti recitò solennemente un ampolloso elogio sul « Niscioree »¹⁶, la villa Bianchi, presso Oria. Il Bianchi, leale uomo, che in passato non aveva avuto troppo a lodarsi del Pasotti, non parve gradir l'elogio. Egli invitò la Carabelli al Niscioree. « A piedi no, tu, Eugenia » disse la marchesa, sapendo che l'amica sua era tribolata dallo spavento d'ingrassare. « Bisogna vedere com'è stretta la strada, dalla Ricevitoria al Niscioree! Tu non ci passi di sicuro ». Donna Eugenia protestò con sdegno. « L'è minga el Cors de Porta Renza » disse il marchese « ma l'è pœu nanca »¹⁷, disgraziatamente, *le chemin du Paradis!* ».

« Quell nol Propi nol ghe l'assicürì mi! » esclamò il Viscontini riscaldato, per disgrazia, da troppi bicchieri di Ghemme. Tutti gli occhi si volsero a lui e il Paolin gli disse qualche cosa sottovoce. « Se son matto? » rispose l'ometto acceso in faccia. « Nient del tütt! Le dico che ona bolgira compagna »¹⁸ non la mi è mai più toccata in vita mia ». E qui raccontò che la mattina, venendo da Lugano e avendo preso un po' di freddo in barca, era disceso al Niscioree per proseguire il viaggio a piedi; che tra quei due muri, dove non si potrebbe voltare un asino, aveva incontrato le guardie di finanza, le quali lo avevano insultato perché non era disceso allo sbarco della Ricevitoria; che l'avevano condotto alla maledetta Ricevitoria; che portava in mano un rotolo di musica manoscritta e che l'animale del Ricevitore, pigliando le crome e le biscrome per corrispondenze politiche segrete, gliel'aveva trattenuto.

Silenzio profondo. Dopo qualche momento la marchesa sentenziò che il signor Viscontini aveva torto marcio. Non doveva sbarcare al Niscioree, ciò era proibito. Quanto al signor Ricevitore egli era una persona rispettabilissima. Pasotti confermò, con una faccia severa. « Ottimo funzionario » diss'egli. « Ottima canaglia » mormorò il prefetto fra i denti. Franco, che sulle prime pareva pensare a tutt'altro, si scosse e lanciò a Pasotti un'occhiata sprezzante.

« Dopo tutto » soggiunse la marchesa, « trovo che col pretesto della musica manoscritta si potrebbe benissimo ... ».

« Certo! » disse il Paolin, austriacante per paura, mentre la padrona di casa lo era per convinzione.

¹⁶ « Noccioleto ».

¹⁷ « Non è il corso di Porta Renza [od Orientale, oggi Porta Venezia, a Milano], ma non è poi nemmeno ... » (milanese).

¹⁸ « Un simile sproposito » (dialetto).

Il marchese, che nel 1815 aveva spezzata la spada per non servire gli Austriaci, sorrise e disse solo:

« Là! C'est un peu fort! ».

« Ma se tutti sanno ch'è una bestia, quel Ricevitore! » esclamò Franco.

« Scusi, don Franco ... » fece Pasotti.

« Ma che scusi! » interruppe l'altro. « È un bestione! ».

« È un uomo coscienzioso » disse la marchesa, « un impiegato che fa il proprio dovere ».

« Allora le bestie saranno i suoi padroni! » ribatté Franco.

« Caro Franco » replicò la voce flemmatica, « questi discorsi in casa mia non si fanno. Grazie a Dio non siamo mica in Piemonte, qui ». Pasotti fece una sghignazzata d'approvazione. Allora Franco, preso furiosamente il proprio piatto a due mani, lo spezzò d'un colpo sulla tavola. « Jesùsmaria! » esclamò il Viscontini, e il Paolon, interrotto nelle sue laboriose operazioni di mangiatore sdentato: « Euh! ». « Sì, sì! » disse Franco alzandosi con la faccia stravolta « è meglio che me ne vada! » E uscì dal salotto. Subito donna Eugenia si sentì male, bisognò accompagnarla fuori. Tutte le signore, meno la Pasotti, le andarono dietro da una parte mentre il domestico entrava dall'altra portando un pasticcio di risotto. Il Puria guardò Pasotti con un riso trionfante, ma Pasotti finse di non avvedersene. Tutti erano in piedi. Il Viscontini, reo apparente, continuava a dire: « Mi capissi nagott¹⁹, mi capissi nagott » e il Paolin, seccatissimo del pranzo guastato, gli brontolò: « Cossa l'ha mai de capì Lü? »²⁰. Il marchese, molto scuro, taceva. Finalmente il Pasotti, reo di fatto, presa un'aria d'affettuosa tristezza, disse come tra sé: « Peccato! Povero don Franco! Un cuor d'oro, una buona testa, e un temperamento così! Proprio peccato! ».

« Mal! » fece il Paolin. E il Puria, tutto contrito: « Sono gran dispiaceri! ».

Aspetta e aspetta, le signore non ritornavano. Allora qualcuno cominciò a muoversi. Il Paolin e il Puria si accostarono lentamente, con le mani dietro la schiena, alla credenza, contemplarono il pasticcio di risotto. Il Puria chiamò dolcemente Pasotti, ma Pasotti non si mosse. « Volevo solo dirle » fece il curatone, coprendo il suo trionfo in modo da lasciarlo e non lasciarlo vedere « che ci sono i tartufi bianchi ».

« Direi che qui non mancano neppure i tartufi neri » osservò il marchese pigiando un poco sulle due ultime parole.

¹⁹ « Non capisco niente » (dialetto).

²⁰ « Che può mai capire Lei? » (dialetto).

EMILIO DE MARCHI

Il De Marchi, milanese (1851-1901), rappresenta col Fogazzaro un tentativo di interpretazione borghese e costumata del naturalismo: interpretazione, più esattamente, per temi adottati e pubblico previsto, piccolo-borghese (perciò scevra della cosiddetta morbosità fogazzariana) e strettamente lombarda (il De Marchi ebbe perfino il merito di esercitarsi in prosa d'arte dialettale). Particolare fama è toccata a *Demetrio Pianelli* (1890), storia d'un impiegato che si sacrifica per la famiglia del fratello scialacquatore e suicida, e castamente s'innamora, non riamato, anzi neppure notato, della sua vistosa e fatua vedova: *La bella pigotta* da cui il romanzo s'intitolava come appendice del giornale « L' Italia » (1888-1889), dopo una tormentosa genesi in prima istanza teatrale (*I poveri di spirito*). Di minor qualità gli altri romanzi, in particolare quello con cui anche il De Marchi, come lontano lo Zola e vicino il Verga, intese continuare il precedente, *Arabella*, sulla nipotina di Demetrio (ma il ciclo, *Ritratti e costumi di vita milanese*, non fu compiuto); mentre, pur non essendo affatto il giudizio attuale sul De Marchi privo di benevolenza, appare trascurato *Il cappello del prete* (1888), romanzo « giallo » di ambiente napoletano, serrata analisi d'un nobiluomo protagonista d'un delitto non perfetto, che può aver insegnato qualcosa al Capuana per *Il marchese di Roccaverdina*. Si è detto che Milano è il più autentico personaggio del De Marchi, un po' come, nell'ambito naturalistico provinciale (per tralasciare la Roma e la Venezia dello schifiloso D'Annunzio), Napoli per Matilde Serao (1856-1927), Genova (nella *Bocca del lupo*, 1892) per il più fedele ma appassionato traduttore dei modi verghiani, Remigio Zena [Gaspere Invrea]. Ciò non è inesatto, nei limiti consentiti dalla tonalità un po' sorda (per natura più che per smorzatura) dello scrittore; la Milano di quegli anni, anteriore alla sistemazione urbanistica di Luca Beltrami, vapora tenuemente attorno alla sua pagina, ma la sua più rilevata impronta poetica la lascia in quella ardente d'un grande meridionale: Giovanni Verga (*Per le vie*).

Qui si riproduce l'inizio di un capitolo del *Pianelli*, quello in cui si fa la conoscenza del protagonista subito dopo il suicidio del fratello Cesarino (soprannominato lord Cosmetico) per un falso inteso a sanare un debito di giuoco. L'autore è riedito dal Mondadori di Milano, a cura di Giansiro Ferrata.

DA « *DEMETRIO PIANELLI* »

CAPITOLO IV

Demetrio Pianelli, la mattina della prima domenica di quaresima verso le sette, andava a sentire la sua messa alla vicina chiesa di Sant'Antonio, quando, giunto sull'angolo di San Clemente ¹, s'incontrò in Ferruccio, che correndo e ansando gli domandò collo spavento negli occhi e nella voce:

— È lei il fratello del sor Cesarino?

— Eh? — esclamò Demetrio, accartocciando la pelle della faccia, in una smorfia d'uomo che stenta a capire.

— Venga, il sor Cesarino s'è ammazzato.

— Chi, chi? chi sei? — balbettò Demetrio agitando le mani.

— Mi manda mio padre.

— Chi, chi? chi è tuo padre?

— Il portinaio del Carrobio, il Berretta. L'hanno trovato morto stamattina sul solaio.

Ferruccio tremava come una foglia nel dire queste parole.

Demetrio vide dapprima innanzi a sé un gran buio, poi gli parve di perdere l'equilibrio. Al buio successe un bagliore fosforescente come quando uno ti lascia andare una terribile frustata attraverso la faccia. Poi si mosse per una forza istintiva e prese a galoppare dietro al ragazzo che, voltandosi di tempo in tempo, cercava di raccontare la storia. — Come ammazzato? da quando si è ammazzato? perché si è ammazzato? Chi? Cesarino? oh povero me ..., o Signore, o Madonna Santissima. — E quanta fu lunga la strada da San Clemente al Carrobio, il povero Demetrio non seppe dir altro.

La voce era corsa in Carrobio e già cominciava a radunarsi un po' di gente.

— Che cosa c'è?

— Si è impiccatol

— Chi?

— *El Poncin² del Carrobi!* — disse un parrucchiere a una bella sartina che andava a scuola ³.

— *Ehi reverissil!*

La bella biondina cercò di farsi largo tra la gente raccolta davanti la porta. Dalla bottega del fornaio vicino erano usciti i lavoranti. Uno, il più magro, vestito soltanto di una camicia e di un paio di calzoni di tela, colle maniche

¹ Cioè « via S. C. », tra l'Arcivescovado e l'antico Ospedale Maggiore (il Carrobbio è invece il crocicchio che immette a Porta Ticinese e a Porta Genova).

² È il nome della « matta » in certi giochi di carte, quindi varrà press'a poco « figurino ».

³ A scuola di taglio.

rimboccate fino alle spalle (con quel freschino), cercò d'infarinare un poco la bella bionda.

— Per te sì, mi truciderei, bellezza — disse il magruzzo in pianelle, a cui la brezza gonfiava la camicia sulla schiena.

— S'è impiccato il padrone di casa, perché non sapeva dove mettere i denari.

Uno nominò lord Cosmetico e subito corse la voce che s'era ammazzato un inglese.

— Dove?

— All'albergo della Gran Bretagna.

Dalle finestre molte donne in cuffia e in casacchino bianco dimandavano, rispondevano, facevano esclamazioni: — *Cara Madonna! Signor, che scènnal! Ehi, sora Rachèlla!...*

Arrivò Ferruccio, che precedeva Demetrio. Si fece largo nella folla e gridò:

— È qui.

Intanto giungeva anche un delegato della polizia con alcune guardie.

Svegliato al bisbiglio e al rumore dei passi su e giù per la scala, mi vestii in fretta e scesi anch'io in corte a vedere. Il Berretta, smorto come una rapa, mi raccontò il caso. Il guattero dell'osteria, salito tra le cinque e le sei a prendere un cesto di carbone, aveva dato del capo in due gambe. Corse giù senza anima, senza una goccia di sangue, contò la cosa al Berretta che mandò a chiamare le guardie. In silenzio andarono su, passando in punta di piedi davanti all'uscio dei Pianelli che dormivano ancora. Il macellaio, un giovinotto tarchiato e forte come un toro, prese in braccio Giovedì, che seguitava ad abbaiare contro l'uscio, con una mano gli strinse il muso per farlo tacere e se lo portò via. La povera bestia si dibatteva nelle strette come un'anguilla.

Il Berretta stava facendomi vedere la mano con cui aveva aiutato a distaccare il morto, che teneva aperta in aria, lontano dal corpo, come se non fosse più sua, quando sopraggiunse il signor Demetrio.

Era la prima volta che vedevo questo bravo signore, che non somigliava per nulla a suo fratello, non tanto per esser egli più vecchio, quanto per la espressione, per il colorito del viso e per il modo di vestire. Mentre Cesarino era ciò che dicesi a Milano una *cartina*, di pelle fina e bianca, sempre elegante, pulito e aristocratico, questo signor Demetrio aveva all'incontro l'aria di un vecchio fabbro vestito coi panni della festa. La pelle era cotta dal sole, rugosa: la fronte bassa coperta dai capelli, che uscivano quasi a foggia di un tettuccio, di un colore rossiccio e duri come lesine, com'erano i baffi duri e rasati, che coprivano un poco il labbro.

Nelle orecchie arricciate come frache di cavoli, qua e là rosicchiate dal gelo, portava anellini d'oro secondo il costume dei contadini della Bassa Lombardia, che credono con ciò di evitare il mal d'occhi. Scarso di parole, dalle poche sillabe che ci scambiammo a' piedi della scala, mi accorsi che stentava a metter fuori certe consonanti.

— Dov'è? — chiese con gli occhi gonfi, perduti nel vuoto.

— Importa che in casa non sappiano nulla, se si può. Povera gente! — gli dissi.

Facemmo i quattro passi che conducevano alla scuderia. Lungo il muro, tra le ruote di una carrozza, c'era una stuoia stesa sul selciato, dalla quale uscivano due scarpette lucide da ballo. Non osammo varcare la soglia. Col capo basso e col cuore pieno dei mille pensieri, che ispira sempre la vista d'un cadavere, si stava lì come impauriti, quando un rumoroso battere di pantofolette chiamò la mia attenzione e mi fece guardare in su.

Arabella, coi capelli sciolti, uscita sul terrazzino verso corte, batteva nell'aria le scarpette da ballo della mamma, canticchiando nella chiara allegria di una fresca mattina di marzo. E rientrò canticchiando.

— Che cosa si può fare per ingannare la famiglia? — chiesi commosso al signor Demetrio.

Egli guardò a destra, a sinistra, in terra, nei cantucci della corte, come se cercasse quel che si doveva fare. Siccome Cesarino aveva detto che non sarebbe tornato per tutto il giorno, così c'era tempo di preparare una pietosa bugia. Poi si sarebbe fatto credere a' suoi che un male improvviso, una congestione, un gran freddo, l'avevano portato via.

Il signor Demetrio a questa mia idea disse di sì col capo. Di suo soggiunse:

— Si potrebbero mandare alle Cascine⁴.

Entrarono i portantini dell'Ospedale che i casigiani avevano fatto venire, posero il morto nella barella, calarono le tendine e, preceduti dalle guardie, con dietro una processione di gente, presero la via Torino verso l'Ospedale.

.....

⁴ Le Cascine Boazze, sulla strada per Melegnano.

«SCAPIGLIATI»

CARLO DOSSI

Alberto Pisani Dossi, che firmò come Carlo Dossi, nato a Zenevredo nell'Oltrepò Pavese il giorno della battaglia di Novara (1849) da una ricca famiglia terriera liberale, morto nella sua villa del Dosso presso Como nel 1910, entrò nella carriera diplomatica, diventando ministro a Bogotá e ad Atene, e fu anche segretario di Crispi; ma passò larga parte della sua vita nelle campagne di Corbetta (presso Magenta) e del Dosso, arredando le sue case con bizzarria e solida minuzia, conforme a una fama non immeritata di originalità estetizzante e umoristica, insieme paesana e ricercata. Questi caratteri si ritrovano anche nei bozzetti e ricordi scritti da giovane e anzi da giovanissimo: particolarmente importanti *L'Altrieri* (1868), la *Vita di Alberto Pisani* (1870) e *La desinenza in A* (parte dei *Ritratti umani*) [ovviamente d'impronta misogina] (1878); se più tardi i suoi interventi pubblici furono relativamente trascurabili, egli seguì a fare eccellente letteratura in un suo spesso mordacissimo zibaldone solo da poco noto nella sua integrità, le *Note azzurre*, nonché in un copioso epistolario (di cui egli, al modo antico, conservava il copialettere) ben meritevole di pubblicazione.

Si suole ormai annettere il Dossi alla cosiddetta Scapigliatura, un movimento tutt'altro che esclusivamente letterario, ma anche figurativo (si pensi a pittori quali il Cremona o il Conconi, del quale il Dossi fu amico) e musicale (si pensi al *Mefistofele*, 1868, di Arrigo Boito e ai suoi libretti per altri operisti, Verdi compreso), svoltosi a Milano nei primi decenni dell'unità italiana. Il nome risale a un romanzo (1862) di Cletto Arrighi [anagramma di Carlo Righetti], *La scapigliatura e il 6 febbraio*, ed equivale alla *bohème* parigina (resa celebre dalle *Scènes de la vie de Bohème* e dal relativo dramma di Henri Murger, dov'è la materia dell'opera pucciniana): allude cioè a un programma di eccentrico individualismo nella vita degli artisti, in servizio della resa di sensazioni rare, di temi non conformisti, patologici (per esempio macabri) e comunque non canonici. In ambito letterario, furono scapigliati in senso stretto i verseggiatori e narratori Emilio Praga (milanese, 1839-1875), Arrigo Boito (padovano, 1842-1918, ora citato per i suoi versi; novelle scrisse il fratello Camillo, architetto) e Iginio Ugo Tarchetti (monferrino, 1839-1869); e caposcuola venne considerato, ma solo per ragioni ambientali e biografiche, il tanto più anziano Giuseppe Rovani (1818-1874), romanziere storico e d'analisi, la cui opera principale (*Cento anni*, affresco della vita milanese sotto la dominazione austriaca, 1859 ss.) cade proprio in questo periodo. Ma, se si vuol dare una salda consistenza stilistica a quel programma così enfaticamente postromantico, nutrito di *poètes maudits* (ma astruendo dalla perfezione formale di Charles Baudelaire), di umorismo tedesco (Heine) e inglese (dal vecchio Sterne ai moderni Dickens e Thackeray, autore questo citatissimo in quegli anni e ora un po' troppo in ombra), di demoniaco-fantastico germanico (da Hoffmann a Jean-Paul [J. P. Richter], 1763-1825, il più vero, e allora assai popolare, paradigma della narrativa scapigliata), è giusto pensare appunto al Dossi: il Dossi, non certo ribelle e rivoluzionario (se non ai canoni della convenzione borghese espressiva), ma tanto più genuino poeta satirico, sul filo del grande Carlo Porta; caposcuola la cui importanza non appariva piena finché la scuola era considerata quella della seconda Scapigliatura lombarda (Gian Pietro Lucini, la cui *Ora topica di Carlo Dossi* cade nel 1911) o del giovane Carlo Linati, ma emerge

ora che si ravvisa la sua efficacia su scrittori quali il Faldella o anche l'Imbriani e che, soprattutto, egli sembra quasi una prefigurazione di Carlo Emilio Gadda.

Inizialmente il Dossi è, come allora si diceva, un linguaiolo, ma al modo lombardo, riconducendosi alla ricerca lessicale e al costume ortografico che muovono da Giovanni Gherardini: di qui la cura tipografica posta all'uso di *j* (*studj, ajutò* ...) e degli accenti, sempre gravi nell'originale (perfino su *quà, trè, rè*, o in *dinque*, ecc., quasi fossero sdruc-cioli), nonché i latinismi grafici del tipo di *inscritto, imàgine, bubone* o addirittura *aqua*, non però a scopo di classicismo prezioso, come nel Carducci e poi nel D'Annunzio, ma piuttosto a fini di eccentricità caricaturale, spesso comica, non di rado puramente affettiva (abbondano infatti i suffissi, vezzezzeggiativi o no). L'espressività del Dossi è quanto mai eclettica, inserendo gran copia di forme milanesi tra quelle della tradizione letteraria, *avea, io era, le sette volte* ecc. ecc., o della popolareggiante toscana (*ecché, sur* ...), portando insieme latinismi crudi (*conflagrare, la lattea ferita* del fico), voci metaforico-imitative (*pappagallare*), giri sintattici aulici (quale l'enclisi intermittente delle particelle, *Palpavane il fusto ... diceale frasi ... la contemplava* ...) ma con materiali o su temi burleschi; di modo che, davanti al tipo *la avvenne o le figliavano*, ci si può chiedere se un tal manzonismo sia piuttosto lombardo o toscano. Ma non occorre affatto scegliere, poiché la pasta linguistica del Dossi si decompone soltanto all'analisi etimologica, nella realtà espressiva risultando ben compatta: in *sbassarsi* [lombardo] a *raccôrre* [poetico] una *viola* la varia origine concreta degli ingredienti è irrilevante, importa semmai il continuo accostamento di elementi di ascendenza eterogenea; la carica linguistica è discreta (in senso matematico) ma periodica, sommandosi in continuità, come nel sintagma *ingollava bocconi strangolatoi*, che incarna assai bene il « modello » dossiano presente alla memoria del Faldella. E si arriva a neologismi e a figure linguistiche che sono del Dossi e di nessun altro, come *dindinare, litreggiare*, o i transitivi del genere *russava la messa, digiunando gamberi*, o le metafore del tipo *sospirava com'un'armonica frusta*. Esperienze inconsuete anche nel quadro postromantico europeo, e alle quali solo un secolo dopo si è divenuti diffusamente sensibili.

Le opere del Dossi sono state raccolte da ultimo in unico volume (ma le *Note azzurre* vi sono ancora molto incomplete) presso il Garzanti di Milano; le *Note azzurre* sono state edite dal suo migliore specialista, Dante Isella (autore anche del volume *La lingua e lo stile di Carlo Dossi*, Milano, Ricciardi), presso la casa Adelphi sempre di Milano. La scelta seguente include due dei migliori racconti (il primo, della nonna all'autore) rispettivamente dalla *Vita* e dalla *Desinenza*, con una parchissima aggiunta di *Note azzurre*.

Molti dati su tutti gli autori citati raduna, nella sua recentissima (1967) *Storia della Scapigliatura*, Gaetano Mariani. Ma è giusto ricordare che l'avvio alla ricerca muove dal libro di Piero Nardi (da vedere ora, 1968, nella nuova aggiornata edizione) *Scapigliatura. Da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi*.

DA «VITA DI ALBERTO PISANI»

IL CODINO

Qualche spruzzo milanese: *zuffettini* «ciuffettini (ragazzetti saccenti)», *uno sigaro* (nel Nord equivalente a *zigaro*, col tedesco *Zigarre*), *tripillare* «agitare», *pampalugo* (in p. di *un(o)* «sciocco di»), *tirare oltre* «tirar fuori».

Ti dirò una scenetta che accadde a mio fratello maggiore... morto anche lui! Me la contava sovente, e come, nel ricordarla, si rischiara il suo viso!

Quando la avvenne, io era in Francia, in collegio. Corrévano tempi tristi-simi. Mio fratello faceva gli studj nella paterna città presso una scuola di Barnabiti, se non eccellente, buona. È vero che la malattia rivoluzionaria l'avea tanto quanto intaccata, ma «che» poteva allora sfuggire a tal malattia? Era nell'aria. Infatti, i reverendi sequestravano spesso ai loro scolari imàgini sediziose, libri guasta-cervelli, e allorché poi, a castigare, mettévan mano alla sferza, gli zuffettini pappagallavano su certe ideone intorno alla dignità umana, e che so io! Mio fratello però, uno tra i pochi, non aveva peranco rizzata la cresta; tanto è vero, che il padre reggitore¹ la scuola, pel quale era sempre la terza posata sulla nostra tovaglia, affermava ogni dopo-pranzo a donna Francesca mia madre, che il suo Carlomagnino avrebbe, senza alcun fallo, inscritto nel calendario la famiglia Etelrèdi.

Senonché, un giorno, il nostro futuro santuccio, tornato a casa da scuola... e quì, avverti... erano le prime volte che egli tornava «da solo», avendo tóocchi i venti anni...

ALBERTO: ne ho sette io, e vado attorno senza nessuno, io.

LA NONNA: oggi s'è messo il vapore, si nasce con uno sigaro in bocca; allora, si maturava più tardi...

... dunque, tornato mio fratello da scuola, e, come l'etichetta ponea, recatosi a baciare la mano alla contessa mammina, parve straordinariamente rosso.

— Che avete? — ella chiese con il suo solito imperio.

— Niente — egli rispose turbato.

— Eppure — osservò mia madre — siete di un tal color sì acceso... Sembrate un villano!

— Io? — disse il contino ancora più arrossando.

Mia madre, che stava seduta, cominciò a tripillare per l'impazienza un ginocchio, e a dire: — So cosa avete.

¹ «Nomen agentis» con l'accusativo, secondo un uso classico studiato dal grande filologo Giorgio Pasquali nell'esempio bacchelliano «gli abitanti le terre».

Don Carlomagno si spaurì.

— Voi — seguitò la contessa nell'additarlo con l'indice — oggi ... poco fa ... udiste e forse avete anche tenuti discorsi, mi duole d'insudiciarmi le labbra ... rivoluzionari. No? allora leggeste qualcuno di que' lùridi fogli scritti da quei pieni-di-pulci di repubblicani ... gente che non usa le brache², e si gloria!... canaglia ...

— Ma no, signora mammina — interruppe don Carlomagno.

— No? — ribatté la contessa, studiandolo con l'occhialetto. — Bene, andate. Don Carlomagno fe' un tondo inchino, e rimase.

— Ho detto? — esclamò la contessa.

— Vado — balbettò mio fratello e si allontanò « a ritroso ».

Mia madre se la sentì fumare³. Balzò dalla sedia, e corse al contino. Quello, continuando a indietreggiare, s'addossò contro il muro.

Oh il bel quadretto, Bertino! Là, mio fratello, un traccagnotto, alto come un granatiere di Prussia, tutto tremante; quà, rimpetto a lui, mia madre, donnettina dell'India⁴, gli occhi fuor dalla testa, soffiando come una gatta.

— Contel — ella esclamò — si vòlti! — e, senza dargli un momento, lo fe' girare sui tacchi.

Orrore! Don Carlomagno « s'era tagliato il codino ».

Imàgina la signora mia madre! Fu, come se le avessero tolto un quarto di nobiltà; non riuscendo a parlare, s'ajutò con le mani, e giù, una solenne guanciata al figliolo.

— Ho dunque in casa un ribelle? — gridò, non appena poté rinviare la lingua. — Ed io! sono io che lo ha allattato! Cielo! che cosa ne avrebbe mai detto il vostro pòvero padre? Disonore degli Etelrèdi! — e qui, sulla seconda gota di mio fratello, poggiò un altro splendido schiaffo, forse per simmetria.

Il ragazzone, còlto dalla paura, non alzava nemmeno lo sguardo; si limitava a fregarsi con le due palme, le guancie.

— O dove il metteste? — domandò imperiosa mia madre.

Il poveretto aguzzò le labbra quasi a impetrare pietà: — L'ho in tasca — disse con un filo di voce.

— Quà — ordinò la contessa; e, come don Carlomagno traeva timidamente fuori il codino, ella glielo strappò dalle mani e gliel misurò sulla faccia.

— Ora — concluse — o creatura ingrattissima, andate! e Pietro vi serri nel camerino. Vi resterete ad àqua, pane e formaggio ... no, non meritate il formaggio ... a solo pane e àqua « quindici giorni ». Obbedite!

Quel pampalugo di un mio fratello, se non più rosso e confuso, ben altro gonfio che non all'entrare, uscì. Ch'egli ubbidisse, è certo: era abituato.

Quanto a mia madre, piangendo rabbia e dolore, serrò sotto chiave il codino. E lo tirava poi oltre per castigar Carlomagno.

2 *Sans-culotte*, veramente senza i pantaloni corti della nobiltà (ma con quelli lunghi).

3 S' intende, la collera.

4 E cioè minuscola.

DA «LA DESINENZA IN A» INCENDIO DI LEGNA VECCHIA

Molto più abbondanti qui gli elementi lombardi: *pel sullo stomaco* «mancanza di scrupoli», *catorbia* «gattabuia», *sul buono* «nel più bello», *groppo* «nodo», *in costa* «addosso», *butiro*, *dormir giù* (da cui anche *dormir su*), (*ova*) *in chiappe* «sode», *galabroni* «calabroni (corteggiatori)», *giulebbare* «infinocchiare (adulatoriamente)», *frusto* «usato», *cotogno* «zucca [al figurato]», *griglie* «persiane», *maggiastre* «fragole», *allèe*, *sostrai* «negozianti di combustibili», *lottajoli* «esperti della cabala», *squanquanare* «arrancare», *uno strambo di uno, più di una volta e di due, cinque e cinque dieci* «in men che non si dica», *tondo* «piatto», *agucchiella* «zitella inesperta», *barbellare* «tremare», *tambussare* «battere a piccoli colpi», *rossumatina* «tuorlo d'uovo sbattuto», *cane barbino* «barbone», *spigolina* «silfide», *erboline* «prezzemolo», *topia* «pergolato», *adaquare* «innaffiare», *tose* «ragazze», *scribaccino* «scribacchino», e altri ancora. Il brano è collazionato sull'edizione originale.

C'era una volta un signor Zèfiro Virgoletti. Egli era un omino di quelli, tutto elasticità e tutto pepe, nati a confondere il fisico assioma che «dal nulla vien nulla», di quelli, che, cominciata la loro carriera, arrampicandosi dietro i clessi, riescono a terminarla, sdrajativi entro comodamente. E in verità, Virgoletti possedea con abbondanza gl'indispensabili requisiti per fare una principale figura nel mondo — doppio pel sullo stomaco e doppio bronzo sul viso. E già avea, a quell'ora, esercitato ogni sorta di «mestieri leggeri», dal giornalista al cantante, dal vendilucido al candidato politico; avea già fatto il maestro di quanto non conosceva neppure di vista, e l'inventore d'ogni introvabile cosa, fatto l'autore di opere *in mente Dei* e il presidente di Società non ancor concepite, fatto il dottore della magnetizzata e l'emigrato e il ferito per la patria contrada; e così avea, per lire cinquanta, giurato in Lutero, affine di rigiurare per cinquantuna nel papa; scritto quindi di ascetica e negoziato di bambagina¹; cuciti libri pel popolino sul modello Cantù², e offertogli insieme quel terno che per lui non sortiva, barato poi, composto balsami e aque per ogni classe di gonzi, cavato un dente per l'altro; compilando progetti a estinzione dei pubblici debiti (e ciò mentr'era, per i privati³, in catorbia) e fondando accademie di letterari e scientifici scrocchi o banche predestinate a fallimenti lucrosi. Ma ecché! La stella della disdetta brillavagli immota sul capo. Vane le trappolerie, vana la parlantina, la sfrontatezza, la insufficienza (che è tutto dire), egli, sul buono d'ogni intrapresa, si addava di trarre il fil senza groppo, di sparar senza palla, per cui, raggiunti i trent'anni e sol trovandosi in costa un appetito da eròe, avea finalmente com-

1 «Commerciato in cotonina».

2 Tanto il poligrafo cattolico Cesare Cantù quanto suo fratello Ignazio si produssero in letteratura educativa per il popolo.

3 Sottinteso *debiti*.

preso, che una fortuna, se non la scopriva già bell'e fatta, per conto suo non ne faceva mai più.

E così c'era una volta — appunto la volta del signor Virgoletti — una donna sul fiore della vecchiaia, che si chiamava la signora Savina Brembati. Costèi vegetava alla Bassa, tra i suòi fumiferi letamài, le sue stalle di vacche, le sue formaggerie, inconscia siccome un pòlipo, vérgine come ... — Non ci ha paragone. Ella era una montagna di polpa; un puddingo ⁴ di butiro e di manzo, e perché zoppa un tantino, godéa del soprano di « diligenza Franchetti ⁵ senza una ruota ». Sulle poppe di lei si sarebbero accomodati agiatamente due gatti; per abbracciarla del tutto bisognava èssere in due. Buona poi, vi sò dire! Stava in mezzo a cinquemila pèrtiche ⁶ di marcita tutte sue, e si contentava. Nelle dódici ore che la dormiva giù e nelle dódici dormite su, non un pensiero in jattura del pròssimo. Anzi, la tenerella usciva dalla cucina ogniquálvolta vi si sgozzava un pollastro, raccomandando però di non buttarne via il sangue, e se vedéa un ragno, Dio guardi toccarlo! pòvera bestia! — chiamava tosto la serva con la ciabatta. E mensilmente faceva la sua carità della « svànzica » ⁷ nella cassetta del sagrestano, e quando sentiva che qualche colono era caduto ammalato, recàvasi personalmente a vedere ... se ciò fosse vero, purché egli stesse a terreno, ché la di lei carità non saliva le scale. Russava poi la santa sua messa ogni doménica, mangiando devotamente a Natale il panettone, ostie a Pasqua e ova in chiappe, rèquiem ai Morti e tempia ⁸, rosario a Ognissanti e castagne, e digiunando nelle feste di magro gàmberi e trote. Intorno a lei, tutto ingrassava. Era lardo che respiràvano i pori. Fanny, la sua cagnina di grembo, dovéa spellarsi, camminando, la pancia. Capponi, oche e tacchini, buòi, giovenche e majali, paréano, per la pinguèdine, bestie non mai vedute; facéano quasi, più che appetito, paura. D'amore, già, non si parla. Troppa ciccia ovattava quel cuore per èssere leso da un dardo; eppòì, amare è sì incòmodo! « Chi men ride, men piange » dicéa lei. Ùnico vuoto, che la signora Savina sentisse, era quello del ventre; zeppo il ventre, non pensava che al letto, ma non al letto di chi non vuol riposare; a un letto, invece, tutto mollezze, senza rimorsi e prurito, senza desli, senza sogni, tranne qualcuno di lotto. Infatti, il lotto, era la sola emozione che la signora Savina si permettesse settimanalmente. E ben lo sanno que' tré galabroni, impuntigliàtisi a fare la corte alla sua uva, e a disputarsi quelle cinquemila pèrtiche di cuore, al primo de' quali, cioè il dottore Semenza, un terribil barbone dalla voce in falsetto, ella fe' dire che la smettesse con le serenate, perché la notte ci fu largita, non per sonar, ma dormire, minacciàndolo, se seguitava, di rinfrescargli la testa con qualche cosa di meno innocente dell'aqua, mentre al secondo, che era il maestro Giglioli, dalla schiena

4 « Conglomerato », propriamente « bodino » (inglese *pudding*).

5 Tipo di grossa carrozza pèr trasporti pubblici.

6 La pertica era di circa seicento metri quadrati.

7 La lira (dunque di venti soldi) d'argento, che valeva poco più dei quattro quinti della lira-oro.

8 « Le Tempie porcine ed anche ogni altra carne di majale misaltata e cotta a una coi ceci; vivanda di che noi ci regaliamo nel giorno de' Morti » (Cherubini).

a D e dalle gambucce a X, osservò sur il muso, che lei non amava un bel niente quella poetica confidenza di dar del « tu » nei sonetti, e che del resto, non si credesse di giulebbarla con que' nomi di Ninfa, di Madonna, e di Àngelo, finché tenesse nella fascietta un *agnus*⁹ di religione e una stadera¹⁰ in casa; e quanto al terzo aspirante, sotto le verdi sembianze del patentato avvelenator del villaggio, il quale filava l'amore col viso di chi subisce un clistero, e sospirava com'un'armonica frusta dalla minestra al caffè, non volle averlo più a pranzo, dicendo, che le impauriva la fame.

Ebbene — signori miei — fu proprio in giro di cotesta fortezza, a quanto sembrava imprendibile, che il signor Virgoletti, grattatosi le sette volte il suo inventivo cotogno, aperse le parallele¹¹ e le artiglierie piantò.

Era la primavera. Vorreste una descrizione? Ne ho mille. Costa poco grandeggiar dell'altrui. *Ver novum: ver iam candrum; vere natus est orbis — vere concordant amores; vere nubunt alites*¹²... — (e, seguitando, il mio nuovo lunario:) « consolatevi, sentinelle e innamorati, i quali fate la guardia a voi stessi, consumando stolidamente la suola sotto griglie che non si vogliono o sotto inferriate che non si possono aprire, il tempo dei raffreddori è passato, e consolatevi, avari, che passò insieme il pericolo di sciupar la pezzuola¹³. Consolatevi, vecchi, ché la scappaste pur bella; e voi, pavoncelle, ché potete di nuovo andar passeggiando le vostre penne alla moda. Consolatevi, bimbi, le maggiostre rosséggiano, mentre per voi, bambinaje, rinverdiscon le allée cogli annessi sargenti. E consolatevi, osti fuori di Porta, ricacciano il capo asparagi ed avventori. Consolatevi, àsini di quattro piedi e di due, il mese della Madonna già prude; consolatevi, tarme, si ripóngono i panni. Piangete invece, spazzacamini, sostrai, pellicciài, farmacòpole!¹⁴ Lottajoli, piangetel ché quanto più corte le notti, tanto meno ci ha sogni ».

Era, dunque, del Giorno annuale, la primavera, e del giornaliero Anno l'estate (*alias*, il mezzodì). La nostra rispettabile dama scendeva dal suo piano terreno, e per mezzo il giardino — un giardino, non dalle *poëtiche* ajuole di fiori, ma tutto *prose*¹⁵ a legumi — incedéa, seguita dalla fedele Fanny, un po' squanquanando, verso il cancello. Ché il cuoco, quella stessa mattina, nel pettinarla (stômaco e testa in casa Brembatì erano in mano del cuoco) avéale raccontato di uno strambo di uno, che si vedéa da due o tre dì al cancello, ammirando per ore quel fico venuto appena da Àmérica; e benché la curiosità (questa maschile virtù e femminile vizio) non parlasse tropp'alto nella signora Savina, purtut-

9 Oggetto di devozione, con l'effigie dell'Agnus Dei, tenuto nel busto.

10 Anche il Porta, in un celebre poemetto, simmetrizza « la part spiritual » con quella « de la stadera ».

11 Sistema di trincee parallele alla linea d'attacco.

12 Frasi fatte, da manuali per la composizione latina.

13 « Il fazzoletto ».

14 Riecheggia l'inizio della seconda Satira di Orazio, con l'elenco dei dolenti per la morte di Tigellio (« Ambubaiarum collegia, pharmacopolae ... »). L'ultimo accento è erroneo.

15 Gioco col lombardo *prösa* « aiola ».

tavia, siccome stavolta il soddisfacimento di essa coincideva con la quotidiana sua passeggiatella, la nostra signora la udiva e dàvale ascolto.

Difatti, di là del cancello e appoggiato alla griglia stava lo sconosciuto. Era un ometto tutto vestito di nero e dalla fisionomia di sorcio da moscajola.

Il quale, come scorse la dama, toccossi rispettosamente il cappello, e la dama, bene educata anche lei, gli rese, con un cenno di capo, il saluto.

— Oh che piantal oh che piantal — esclamava l'ometto. — Scusi, madama ... La è forse una *figus Linnei grattabolenta*?

— *Gratta ...?* — dimandò con un sorriso intrigato la signora Savina. — Sarà benissimo. Ma se il signore — aggiunse, scorgendo che Virgoletti voléa come schizzare i curiosi occhietti sul fico — desiderasse di osservarla un po' meglio ... — ed aperse il cancello.

Quanta compitezza! Virgoletti si confuse in ringraziamenti, si dilombò ¹⁶ in riverenze, si sbracciò in scappellate. Voléa, anzi, tenere basso il cappello, ma la signora non lo sostenne. Fattosi poi alla pianta, vi si accosciò. Un padre al non sperato ritorno dell'unico figlio non si sarebbe condotto altrimenti. Palpàvane il fusto quasiché non credesse ai propri occhi, dicéale frasi di tenerezza, la contemplava estasiato, tanto estasiato che la signora Savina dovette più di una volta e di due ripètergli: « è forse il signore un botànico? ».

— Un po' ... — Virgoletti rispose; e lì, togliendo gl'incastri ¹⁷ alla torrenziale sua lingua, la fe' saputa com'ella possedesse un esemplare di fico, che nelle grandi collezioni di Parigi e di Londra, era chiamato « rarissimo » e sulla propagazione di cui in aperto terreno pendévano ancora indiolate questioni e si erano posti de' grossissimi premi; come, peraltro, il suo frutto non lusingasse troppo il palato, salvo a innestarlo con una cert'altra preziosa qualità, che sapeva lui, suo segreto, ma ch'egli avrebbe, ben volentieri, mostrata a una sì bella, a una così nobile dama.

Alla quale profferta, incartata in un complimento, la signora Savina non poté trattenere un sorriso di riconoscente accettazione; e, tracch! il signor Virgoletti ci ribadì la promessa di soddisfar la promessa, il domani. Cinque e cinque dieci, lasciàronsi simpatizzando.

E il giorno dopo arrivò, e con esso l'innesto del signor Virgoletti. La signora Brembati porse lei stessa le bende per la lattea ferita, e colle fòrbici che le pendévano dalla cintura, tagliò il superfluo spago del cappio. L'operazione riuscì a meraviglia. Zèfiro e la margotta anestàronsi perfettamente.

Allora la dama, per dimostrargli in qualche maniera la gratitudine sua, lo invitò nel « di lei pòvero nido ». Come mai dir di *no* alla cortesla in persona? Per cui, si pósero insieme in cammino, e la gentile elefantessa, sempre seguita dall'adiposa Fanny, condusse il nostro cecino ¹⁸ a vedere i suoi « augelletti » (intendi,

¹⁶ « Slogò ».

¹⁷ « Le paratie ».

¹⁸ « Minuzzolo ».

la polleria) ch'ella ingrassava al filantropico scopo che ingrassassero lei, e le sue « scuderie », splendida occhiata¹⁹ di mammosse giovenche e di cornutissimi buoi, con la vicina formaggeria dai cándidi laghi di latte, fresco tanto da essere ancora caldo, e dalle pietre mugnaje²⁰ di cacio, pezzi da cento lire lievitati in commestibile forma; poi, rasentando un ruscello, le cui rive eran tela e la spuma sapone, e passando framezzo a formidabili torri di legna (né ci voléa meno per cuocer tutto quel riso che la incessante pila brillava²¹) lo condusse a veder le sue « grotte », che avéano per stalattiti salami e per stalagmiti bottiglie, con uno sfondo di botti di cui nessuna rimbombava al nocchino; e i suoi « boschi » biancheggianti e ferventi di que' preziosi operai — operai ad un tempo e materia — che cangiano foglia in seta quali artisti di genio. Non solo. Ella lo volle in sua casa, donde il fragile lusso di noi cittadini non avéa ancora bandita la campagnola massiccia comodità, anzi lo ammise ne' penetrali più sacri, cioè nella stessa sua càmera dal verginale lettone matrimoniale, una càmera in cui si ammiravano, non scatoloni di vesti, ma di semenze e seccumi; non tavolette di pèttini, ma di cioccolata; non vasi di fiori o manteca²², ma di rosmarino e mostarda; e nel cucinone dal molto affumicato camino e dalle pareti di rame, lusso colà non ozioso, non sottointendèndogli manco la relativa morale (morale fatta più chiara dalla doppia misura del seggio) consistente in quel luogo, trionfatore del mèdico, che fu chiamato per eccellenza « il còmodo » dall'essere forse solitamente l' incomodissimo.

E qui volentieri ripeteremmo le esclamazioni entusiaste del signor Virgoletti al mágico svilupparsi di cotante bellezze, ma il compositore ci avverte che in tipografia non sono punti ammirativi bastanti. Diremo solo, che le figliavano siccome piattole e con esse aumentava nella signora Savina il prurito di simpatia per lui, tanto che quando si fu per lasciarsi (dindinando in quel punto la campanella del pranzo) ella il pregò... di restare.

Dal quale pranzo data la nuova vita per tutti e due. Virgoletti trovàvasi infine a suo posto. *Capo primo*; vuò la speciale conformazione, vuò la non fiòrida borsa, Virgoletti vivéa in un perpetuo appetito, il che, se non è la migliore delle commendatizie per noi che bruciamo più legna a stirare che a cuocere, e che, contenti del fumo come gli Iddii dell' Olimpo, spendiamo pel cuoco quanto dovrebbsi in cibo, mangiando in gran porcellana porzioncine minùscole e bevendo in magnifici vetri pèssimo vino, quasiché fosse il bicchiere e non il vino da bersi; se, dico, cotesta qualità di una bocca alta di cielo²³, non è troppo benvisa a noi dall'ambiziosa miseria, è la più accetta, è la carissima invece ai nostri fratelli rurali, ùnici eredi della paterna ampia ospitalità. *Capo secondo*; senza

19 « Spettacolo ».

20 « Macine », a cui sono assomigliate le forme di grana (i grossi « pezzi da cento » erano d'oro).

21 Siamo in Lomellina, una delle maggiori regioni risicole d'Italia.

22 « Unguento ».

23 « Di palato » (e cioè voracissima).

contare l'inalterabile e inesauribile buon umore, porta maestra nelle case dei ricchi, Zèfiro possedea — anzi, era — un manuale di cognizioni per ogni sorta di pranzo: ad esempio, un pollo ei lo sapeva trinciare tenendolo infisso sul forchettone e sollevato dal tondo, sapeva condire l'insalata in maniera da soddisfare a dieci diversi palati, stappava in un colpo le più ostinate bottiglie, riempiendo con mille giochetti l'aspettazione fra l'una e l'altra portata, ossia traendo inaspettati partiti dagli stecchi, dai piatti, dalle posate ... e vievia. Or voi pensate alla nostra agucchiella che non avea mai visto altrettanto! Raggiava il suo onesto faccione, le barbellava la pappagorgia, e il ridere, lagrimandole a tratti, la obbligava a posar la forchetta per asciugarsi gli occhi col tovagliolo, mentre la serva, ad aquetarle il singhiozzo, le tambussava la schiena. Zèfiro poi, dal buon successo eccitato, ingollava bocconi strangolatoi, raddoppiava le giullerie, sentivasi insieme, la sedia, farglisi sotto, di minuto in minuto, più sua.

In poche parole, da quel desinare, il signorino è di casa. Egli vi entra ogni mattina per dare un'occhiata alla stampa (rappresentata dal *Sècolo* ²⁴) e alla margotta di fico, che si abbarbica con lui; e non esce, se non in là nella sera, dopo d'aver perduto una dozzina di soldi a *pizzichino* ²⁵ con la signora. Oltre il farle allegria, il signor Virgoletti rendevale mille servizi: le regolava le pendole, tenéale viva la poca corrispondenza, recavale il sottopiede e sprimacciava il cuscino, leggeale il *Walter Scott* in modo d'addormentarla coll'insensibile degradar della voce, velando quindi tacitamente la finestra o la lampada, e acchiappando le mosche e i farfalloni importuni. Né alcuno, meglio di lui, accendeva e manteneva con tutta economia il fuoco; nessuno affritellava più elegantemente le uova o le frullava con maggior brio la rossumatina. Egli era un diavolo nell'inseguire un debitore moroso, finché costui, qual la gazzella ²⁶ il muschiato testicolo, non gli gettasse la borsa; ed era un dio per ritrovare le più raffinate golosità o poltronerie. Insomma il signor Virgoletti le divenne il *factotum*, il cane barbino. Guai se mancavale un giorno! mandava in cerca di lui per tutto il villaggio, per tutto il paese; sbuffava finché non gliel'avésser condotto. Ché un incòmodo stesso — abitudine fatta — diventa un bisogno.

Ma, nel sentimento di assuefazione, a stilla a stilla, se ne insinuava un secondo alquanto meno simmetrico. *V'enus, quae venit ad omnia* s'è ricordata della signora Savina. Quel cuore che paréa bruciato e gelato da un pezzo, conflagra... e che fiamme! quella dolciaccia che già sorbiva dormitone da ré (ahil la falsa metafora) incomincia a sentir tutto stecchi la piuma del letto, incomincia ad alzarsi e a scender nell'orto all'ora della rugiada, lei che a quella scendévaci del sudore, a fare mazzi di fiori, lei che sol ne facéa d'asparagi, a sospirare — la mano sull'amorosa spia del cuore — or guardando il cancello, ora l'orme degli

24 Giornale milanese, radicale e anticlericale, perciò di tono molto popolare (la Brembati, si veda sotto, lo leggeva per la sensazionale cronaca nera o rosa).

25 Gioco di carte (il tressette in due).

26 Nei bestiari quest'ablazione della parte ricercata dal cacciatore è per solito attribuita al castoreo.

scarponi di Zèfiro, per poi, quando questi riappare, affacciarseli incontro, sventolicchiando il moccichino, o, incomodando i suoi cento chili di polpa, sbassarsi a raccorre... una viola. Pòvera spigolina! la si struggéa come butiro al fornello, mentre sembrava che la cicia di lei trasmigrasse all'amato. E tu càntami, Musa, gl' idillici giorni in cui si perdévano assieme fra l'erbolina e i fagioli a caccia delle farfalle, o passeggiàvano a braccio nell'ombra della lunghissima topia, spicciolàndone l'uva; e mi canta le sere, trasvolate al camino, come due tórtori, con Virgoletti mezzo perduto nelle balzane ²⁷ della fattora e leggente con li occhi che fiutàvan cipolle ²⁸ i fatti vari del *Sècolo*, oppure, in giardino su quel bubone di terra, quel sintomo di montagna, già letamajo spento, fra il gracidar delle rane e l' infinito odore di sterco che l'universo fuma, tàcita lei qual testuggine, contemplando il lunone d'agosto o le lùcciole del firmamento, lui fiso agli occhi di lei (dico que' delle orecchie, due senza-pari brillanti) e mormoràndole a tratti: « o Savina, o Savina, intorno a voi, tutto amal ».

Finalmente, ad aqua l'uno, ad aqua l'altra, la pianta del loro amore cacciò fuori un bocciuolo. Già la nostra fattora trovava nel suo bel Zefiretto un po' troppa modestia — una virtù, che, in simigliante partita, è più lodata che amata. Ma il fico, come il biblico pomo, risolse gli avvenimenti. Un anno s'era intessuto su lui, e il primo suo frutto, in maturanza completa, pendéa qual làgrima lì per staccarsi dal ciglio. Che attendere più? Novella Eva, la signora Savina protese, con un legger tremolio, la mano, lo dispiccò e lo divise con il pròssimo Adamo. Tutti e due lo assaporàrono silenziosamente, deliziosamente; tutti e due si occhieggiàrono il *sì*.

Senonché, nel programma di quel giorno solenne, stava prima una scorpacciata di gala. E se questo è l' « adagio » del duettino, a suon di forchette e di piatti e a stappar di bottiglie, quanto all' « allegro », sia che Adamo ne avesse litreggiato un po' più, sia che avesse ingojato troppi tartufi e troppo formaggio di grana ... Via, tose!... un organetto sonava in cortile... la servitù scodellava in tinello... ambedùe sullo stesso divano... fatto stà...

Fatto stà, che chi rompe paga. La signora Savina Brembati, da quell'onestissima donna che era, volle una riparazione, e il signor Zèfiro Virgoletti, un galantomone anche lui, non si sentì di negàrgliela: pianse, ma la sposò.

E qui finirebbe il racconto: ma, giacché, per contentare i lettori, bisogna che un pòvero scribaccino accompagni i suòi personaggi — uno almeno — fino al luogo comune (cioè il camposanto) e giacché io, in propòsito, tengo col pubblico colpe su colpe di rientrata curiosità, aggiungerò, che, oggi a' dì ²⁹ 20 di ottobre del 1876, Zèfiro Virgoletti ha messo tré cose:

1.º ha messo pancia,

²⁷ L'ampia guarnizione delle sottane.

²⁸ « Lacrimosi ».

²⁹ Scrittura inesatta, per *a di* (o *addi*).

2.^o ha messo carrozza,

3.^o ha messo la moglie sotterra.

O marito infelice! erèdita 100,000 di rèddito, eppur trova forza di vèvere!

DALLE « NOTE AZZURRE »

In Zola¹ c'è tutto quanto si vede, non quello che non si vede che è il più. Zola è quasi sempre fotografo, rado pittore. Qualche po' d'arte, però, c'è - ma non troppa. Sono fotografie colorate.

Mortagli la moglie Blondel², Manzoni benché idealmente volesse serbarle fede, pure fisicamente sentiva di non poter far ciò. Si confidava quindi col suo Torti, e, siccome non voleva profittare delle donne fuor della legge (o a meglio dire troppo nella legge), soffriva assai. Finalmente, si decise a sposare la vedova Donna Teresa Stampa Borri. Ora, Cattaneo fu uno dei primi a conoscere la risoluzione di Manzoni. Incontra un amico, e « sai - gli dice - che cosa sta per fare Don Alessandro?... Sai, che molto coraggioso, come patriota, non è mai stato ... anzi, a dirla tra noi, l'è un *spauresg*³ ... ma in fondo dell'animo, Don Alessandro è però liberale ... Ebbene ... » - Ebbene? domanda l'amico - Ebbene, attenta alla libertà della Stampa. — I libri rovinarono materialmente Manzoni. La prima edizione in tre volumetti egli la diede a stampare all'editore Vincenzo Ferrario, e benché questi fosse suo amico, tuttavia ci rimise. Le copie le vendeva lui stesso in sua casa. Raccontava Don Malachia De Cristoforis il vecchio una scenetta curiosa accadutagli, a questo proposito, con Manzoni. Don Malachia desiderava una copia del libro - era parente di Manzoni, ma non voleva averla in dono da lui. Va da Manzoni - e lì avvenne un dialoghetto tutto pieno d'equivochi, in cui Don Malachia intendeva di ottenere la copia pagandola ma senza parere che la pagasse, e Don Alessandro voleva vendere la copia facendo le viste di donarla. In conclusione, Don Malachia uscì di stanza colla copia in mano e ringraziando Manzoni, mentre deponeva il *palpiroeu*⁴ sul davanzale del caminetto. — L'edizione illustrata de' *Promessi*, dicono che co-

1 Émile Zola (1840-1902), principale esponente del romanzo da lui stesso definito naturalista e sperimentale (riflesso, almeno in linea di principio, nei nostri naturalisti siciliani), la maggior parte delle cui opere narrative sono raccolte nel ciclo dei *Rougon-Macquart*.

2 Enrichetta Blondel. Il Torti è Giovanni (1774-1852), autore dei versi lodati nei *Promessi Sposi* (« pochi ma buoni »); il Cattaneo, Carlo (1801-1869), che nell'epoca indicata iniziava il suo « Politecnico » (la barzelletta è nello stile che si sa non sgradito al Manzoni). Si ricorda che la prima edizione è quella del 1825-1827, del 1840-1842 (a dispense) la definitiva, illustrata con le litografie del torinese Francesco Gonin.

3 « Pauroso ».

4 « Valsente ».

stasse a Manzoni una settantina di mille lire: trenta delle quali intascate dal disegnatore Gonin.

Gli odori della vita — Da quello del primo latte a quello della putrefazione — Gli odori della mattina, quelli del mezzogiorno, e della sera in cui sieno indirettamente rappresentate le tre epoche della vita. Chi si leva di buon mattino, sente l'appetitoso profumo del pane appena sfornato, della fresca rugiada ecc. A mezzogiorno la puzza del sudore — ecc.

Quella stessa squisita sensibilità che mi fa avvertire del mondo esteriore sentimenti ed espressioni cui altri non giunge, il che forma la mia intellettuale fortuna, mi fa pure avvertire qualunque più lieve fenomeno della mia interna compagine, e ciò fa la massima mia disgrazia e disperazione.

Paesaggio di Roma. Miriadi di corvi passano gracchiando sulla immensa carogna di Roma.

Natale — Raff[ronto] fra il presepio italiano e l'albero germanico. Come il primo sia più poetico. Che c'entra il pino in Italia? — Altro tema: « Il Natale de' tomi scompagnati » — cioè dei celibi, delle sentinelle, dei conduttori di omnibus e di ferrovia, de' poveri, ecc. Io, a Natale, amo recarmi a trovare e portar fiori a' miei morti.

Due monache giravano questuando pei poveri. Entrate in una bottega di pizzicagnolo, questi, uomo rozzo, si pose ad insultarle, chiamandole sfaccendate, oziose ecc.: anzi diede un ceffone ad una di esse, dicendo « questo è per voi ». Ed una delle monache, cristianamente rispose, « sì, questo è per me, ma e per i miei poveri? ». L'avaro villano, tocco dalla sublime risposta, arrossì più che la guancia percossa della monaca, le chiese colle lagrime agli occhi perdono, le riempì di doni il canestro, e divenne da quel giorno generosamente caritatevole.

GIOVANNI FALDELLA

Piemontese, di Saluggia in provincia allora di Novara e ora di Vercelli (1846-1928), per poco avvocato, poi giornalista, deputato in quattro legislature (militando in una sinistra sempre più moderata) e quindi senatore del Regno. La sua attività letteraria (corrispondenze di viaggio e politiche, bozzetti man mano più coagulati in brevi romanzi e tentativi di cicli) si svolge dal '74 (anno del racconto *Il male dell'arte* e del libretto di viaggio *A Vienna, Gita con il lapis*) per un paio di decenni (l'ultimo libro che conti, *Sant'Isidoro, Commentarii di guerra rustica*, buona descrizione delle lotte agrarie da un punto di vista conservatore, uscì nel 1909, ma era anteriore di parecchio). Essa fu purtroppo surrogata da copiosi interventi oratori e didattici di carattere patriottico e regionale, a ogni fine poco rilevanti. Nonostante qualche autorevole giudizio coevo (in particolare il Capuana recensì *Rovine* sul « Corriere della Sera » e ristampò l'articolo negli *Studii sulla letteratura contemporanea*), il Faldella sfuggì talmente all'attenzione che il Croce lo registrò, e solo per una parte della sua produzione buona, non prima dell'appendice alla *Letteratura della nuova Italia*, mentre la ristampa di *Figurine* (del 1875) e di altre pagine a cura di critici molto più giovani gli assicurò un notevole recupero negli anni dell'affermazione di Gadda.

Se si può parlare (come in un'antologia ha fatto il compilatore della presente raccolta, *Racconti della Scapigliatura piemontese*, Milano, Bompiani) di Scapigliatura piemontese, il Faldella ne è, nella narrativa, il rappresentante di gran lunga più solido, modello fra l'altro al vercellese Achille Giovanni Cagna (1847-1931), alle cui *Provinciali*, ai cui *Alpinisti ciabattoni* e alla cui *Rivincita dell'amore* la ristampa fattane da Piero Gobetti doveva assicurare prima un certo ritorno. Beninteso si tratta di Scapigliatura in senso stilistico e culturale: lingua ottenuta galvanizzando e mescolando esperienze puristico-letterarie ed esperienze dialettali in un amalgama di rapidità giornalistica, tematica regionale e naturalistica con abbondante infusione di umorismo anglo-germanico. Al suo confronto, peraltro, un maestro come il Dossi risulta di compostezza classica: l'espressività del Faldella, nei suoi momenti migliori, è convulsa nel disegno e deformante nella cromaticità, così che non è improprio, applicandogli per metafora una categoria desunta dall'arte (in primo luogo dalla pittura) tedesca del primo anteguerra, parlare di espressionismo. Tipico del Faldella è certo abuso ed estensione espressiva: Madonna di neve supera l'onta, e vuol dire la vergogna in senso di « ritegno », per affacciarsi a godere il funerale della rivale; Tristano percorre lo stradone *a ruba*, ossia « di gran carriera », e le colline gli sono *lurche*, cioè « esose », perché nell'*unicum* dantesco i Tedeschi sono detti *lurchi* (« crapuloni ») con intenzione d'ingiuria; sono ardite approssimazioni, tanto più efficacemente violente quanto più improprie.

I brevi saggi di scrittura faldelliana qui riprodotti, in ordine cronologico di pubblicazione, sono estratti dall'antologia citata.

DA « ROVINE »

Storia ispirata alla breve vita d'un amico scapigliato al quale nell'affetto della famiglia era stato preferito, per rovinarlo, il cane Glafir. La facezia verbale, che della riserva per cani sognata dal ragazzo fa una rinnovata terra di Canaan (nome biblico dell'antica Palestina) e un canato tartaro o mongolo, ciò che suscita l'idea della Grande Muraglia cinese, è sommaria ma sufficiente a sfrenare un'allegria immaginazione.

.....

In questo punto alla immaginazione bollente e ridente dello scolareto si aperse una valle di una arditezza geografica, a cui banditi da un editto divino, fustigati da sergenti della Guardia Nazionale¹, spaventati dalle trombe del giudizio universale, colti da sfrombolate davidiche, concorrevano i cani dell'universa terra: giungevano a squadroni, a torme; ce n'erano di tutti gli stampi: veltri del medio evo coperti della loro mantellina di raso con la cassa del petto in curva gentile come i fianchi di un violino, — cani còrsi, con la loro sezione di muso camusa e digrignata come la faccia della morte, — cani che parevano pecore, lavori di monache, ricami di cuscino; avevano tutti la lingua lunga, le costole palpitanti al pari di un mantice: alcuni saettavano l'aria con balzi eleganti; i bassi Glafiri incespicavano a ogni tratto e facevano pallottola di se stessi; alle lanciate dei sergenti della Guardia Nazionale, alle sassate dei Davidi guaivano tutti e alzavano, ciascuno una gamba posteriore.

Quando tutti si trovarono nella nuova terra di Canaan loro assegnata dalla giustizia eterna, si sentirono serrare alle spalle un muraglione della China, che doveva circuirli per *omnia secula seculorum*. Condannati a stridere nel loro Kanato essi si governavano, si mordevano, si mangiavano e si sterminavano fra loro: ritornavano ciò che erano prima del loro incivilimento, lupi e sciacalli. Intanto un angelo gentile con una trombettina da un soldo correva per le famiglie dell'umanità ad annunziare la buona novella: — Bambini, allegri! ché i cani sono andati via, quelli che rubavano i cuori delle mamme e delle sorelle —.

.....

¹ Milizia che seguì a vivere nei primi tempi del Regno d'Italia com'era stata in uso nei vari stati italiani, a imitazione del corpo rivoluzionario francese.

DA « UN SERPE. STORIELLE IN GIRO »

(III. LA GIUSTIZIA DEL MONDO)

La trilogia (I. *Idillio a tavola*, 1881; II. *Un consulto medico*, 1882; III. *La giustizia del mondo*, 1884) svolge con enfasi dove comica e dove tragica la storia d'un bastardo, Tristano, che, rivelatagli da due coetanei la nascita spuria, si vendica sulla società seminando disonore e crepacuore, finché l'eccesso dei suoi stessi delitti lo riporta al paese natlo e gli fa trovar la morte in vista di casa. Nel primo dei due passi, la natura corrispondente alla tentazione che sorge nel cuore di Tristano; nel secondo, la fuga dal paese dopo lo stupro, sulla carrozza guidata dal cavallo Vento, tra le sassate dei conterranei.

.....
La luce bianca e secca, distintiva del giorno monferrino, aveva ceduto il suo posto ad un grigio di litografia, e poi ad un azzurrastrò, e a un verdastro di selenografia¹ veneziana. Le scodelle capovolte delle colline parevano calvezze² nerastre, che battessero contro quell'azzurrastrò e quel verdastro del cielo, a stelle deboli, palpitanti di agonia, senza luna.

.....
Vento galoppava come la meteora omonima, Tristano insanguinò il labbro di sotto, e guardò indietro con occhi lagrimosi e velenosi di ferocia. Bestemmio le colline che lasciava percorrendo a ruba lo stradone... maledisse i filari delle viti lanciati nell'orizzonte; gli parvero melensi disegni lineari; le mammelle delle native colline, mucchi di pattume; lebbra i boschi eccelsi...

Vento fustigato da Sansone vinceva l'omonimo... Cessavano di dietro le native colline, lurche all'occhio di Tristano... Ed eccogli davanti le montagne limpide, splendide, turgide nel tramonto... Schizzavano d'erezione. Il fondo del cielo azzurro d'argento e verde d'argento...

La becca del Cervino³, un'illuminazione sassea, ricurva, come l'impugnatura di un contrabbasso... Nubi a strati, a drappi, del più acceso Solferino⁴... pesci rossi, melanciane⁵ rosse, tappeti di uova rosse per un giocoliere celeste... rosso di vino, rosso di sangue... Una luce gialla battente sui visi, sul bestiame, sui carri, sui paracarri che Vento sprazzava indietro... un riflesso stridente d'incendio...

1 « Veduta al chiaro di luna ».

2 Forma rara per « calvizie ».

3 La vetta del Cervino, visibile in condizioni favorevoli dalle colline più alte del Monferrato, è tipicamente ricurva; la sua conquista apparteneva al più glorioso repertorio alpinistico del tempo.

4 Una variante di rosa acceso.

5 Falsa ricostruzione da « melanzane ».

Le stoppie tostate del grano saraceno ⁶ facevano correre per la piana raggi sanguinolenti...

Un nuovo mondo di vino, di sangue, di fuoco, d'orgia e di vendetta era là: invitava, chiamava, aspettava Tristano.

.....

DA « ROMA BORGHESE. ASSAGGIATURE »

Documentario visivo di grande interesse sul primo volto di Roma capitale (edito nel 1882 dal Sommaruga, ristampato nel 1885). Il brano riprodotto (da *Una spaghetata*) descrive un pranzo di muratori settentrionali che corona la fine di una costruzione.

.....

I muratori, e specialmente i piccoli manovali, i *foricc*, mandato uno sguardo di perlustrazione sulla tavola dei signori, e assicuratisi che anche essi avevano lo stesso servito ¹, si accinsero all'attacco, al trionfo degli spaghetti. Furono inforature, rovesci, valanghe di fettuccie gialle fumanti, lucenti, inumidite dalle frequenti impostature ² del burro, che si fondeva. Furono bocche chine sull'aggrovigliamento dell'aureo pasto. La lingua ed il palato sentivano strenui dileticamenti ³, che salivano incessanti al fumido, incensato cervello; sentivano brividi di ingoiamento all'arrivo tattile dell'unto, della pasta, del formaggio pizzicante, formicolante, mordente di gusto. Se si abbattevano in una striscia, in uno scampolo di burro non ancora liquefatto, sentivano una frigida voluttà, come pel bacio di una candida vergine. L'esofago riceveva stratificazioni di beatitudine, e una nuvola di godimento solenne, in cui si restauravano le forze della natura, avvolgeva tutte quelle teste, quelle casacche, quei tipi diversi, quelle origini diverse. Pareva una manducatoria rituale, divina [...]

.....

6 Il *Polygonum fagopyrum* (la cui coltivazione è oggi quasi ristretta alla Valtellina) ha lo stelo rosso.

1 « Piatto ».

2 Press'a poco, qui, « assestamenti » (è termine murario e di falegnameria).

3 « Intensi solletichi ».

DA «MADONNA DI FUOCO E MADONNA DI NEVE»

Probabilmente il capolavoro narrativo dell'autore (1888): è la storia di due isterie femminili, l'una fredda e maligna, vittoriosa sull'altra, ardente e ingenua. La strega è riuscita a impedire che il fratello sposi la bella Speranza; la quale, calunniata e presa a oggetto d'una piazzata carnevalesca, si trafigge. Il racconto è stato ristampato presso il Ricciardi di Milano-Napoli (1969) a cura del compilatore della presente antologia.

.....

Essa rimase immobile al suo posto, spettatrice calma e gaudente di quel funerale. Nella sua gelida e vittoriosa spietatezza, essa, superata l'onta, spalancò le gelosie e protendendosi dalla finestra seguì con lo sguardo armato di lenti il feretro dilungantesi della sua nemica. Pareva che la Madonna di neve riversasse, sparasse l'anima persecutrice dietro la povera Madonna di fuoco rinchiusa in una cassa. In quella tensione l'illustrissima signora vedova del magazziniere ingrandiva come una maga iniettata, gonfia e laminata di turpiloquio, una treccona¹, verniciata e scintillante di veneficio, eretta, puntellata ed imballata di vanità satanica. Dal lampeggiare acuto degli occhiali, sembrava che le si sciogliesse una ripienezza imbottita e vibrasse una incapacciatura vendicativa di maternità interrotta.

.....

1 « Rivendugliola (pettegola e malvagia) ».

VITTORIO IMBRIANI

Discendeva, così per parte di padre come per parte di madre, da insigni famiglie di patrioti napoletani, figlio di Paolo Emilio, a sua volta figlio di Matteo, giuristi e uomini politici liberali; fratello maggiore di Matteo Renato, irredentista e repubblicano; mentre la madre, Carlotta, era figlia di Giuseppe Poerio, di nascita calabrese, giacobino ed esponente antiaustriaco, e sorella di Alessandro (il poeta morto nel '48 all'assedio di Venezia) e di Carlo, autorevole rappresentante dei liberali moderati. Ciò spiega come Vittorio, nato nel 1840, esulasse col padre in Piemonte, di dove, ancora giovanissimo, raggiunse Zurigo per seguire le lezioni del De Sanctis. Divenuto intrinseco del maestro (le sue lettere sono senz'altro le più vivaci del carteggio) e rimasto fedele almeno al ricordo del suo magistero quando se ne allontanò per dissensi politici (l'Imbriani, più conservatore, militava contro la Sinistra), salvò nei suoi appunti varî dei suoi corsi, in particolare quello da cui il De Sanctis stesso estrasse il *Saggio critico sul Petrarca*, e ne raccolse postumi (1886) alcuni *Scritti critici*. Partecipò alle campagne del '59 e del '66, restando anche prigioniero degli Austriaci; fu polemicissimo giornalista letterario e politico; nel 1884 ebbe la cattedra di estetica all'Università di Napoli, ma morì precocemente nel 1886.

Gli storici della letteratura hanno imbalsamato l'Imbriani sotto la comoda etichetta di « spirito bizzarro », e lo stesso Croce, cautamente riesumandolo, intitolò una ristampa di suoi scritti *Studi letterari e bizzarrie satiriche*. E certo l'Imbriani fece di tutto per meritarsi la qualifica: specializzandosi in quelle che nel nostro secolo si sarebbero poi chiamate « stroncature » (*Fame usurpate*); avanzando anche in filologia arditi paradossi, come (in uno dei postumamente raccolti *Studi danteschi*) la tesi che Dante nelle dall'Imbriani (e poi da tutti) chiamate rime petrose cantasse l'amore per la moglie del fratellastro; derivando tra i primi, lui praticissimo di lingue straniere e specialmente di tedesco, filoni di umorismo europeo; adottando un linguaggio anticlassico di rilevante espressività; introducendo perfino una punteggiatura singolarissima, fondata su una straordinaria abbondanza di virgole a separare i determinanti, con una triturazione molto più logica che ritmica. L'ora dell'Imbriani non sembra essere ancor giunta. Ma bisognerà rivalutare la sua posizione culturale, per esempio di raccoglitore di *Canti popolari delle provincie meridionali* e di *Canti pomiglianesi* (Pomigliano d'Arco è nei dintorni di Napoli), affiancandosi per le sue regioni all'iniziativa romantica e in linea di principio antiaccademica dei D'Ancona, e più dei Pitrè e dei Nigra. Antiaccademici, cioè segno di aspirazioni ritmiche non canoniche, furono i suoi tentativi di poesia « barbara » prima del Carducci; e antiaccademica è la sua prosa, particolarmente quella dei racconti (significativi fino dai titoli, *Mastro Impicca*, *Dio ne scampi dagli Orsenigo*, *Per questo Cristo mi feci turco*), in cui l'osservazione spregiudicata della realtà si rispecchia in una espressività caricaturale e umoristica, con materiale eclettico, dai preziosismi letterari alle forme vernacole. Ciò lo associa ai più stilisti fra i cosiddetti « scapigliati », il Dossi e il Faldella (un po' più giovani di lui, ma scrittori precoci). Si dica se le pagine di campione che seguono non fanno pensare, sia detto a tutto loro onore, a un Carlo Emilio Gadda (ed è ben probabile che Gadda non le conosca) della nuova Italia.

Queste pagine costituiscono uno degli ultimi capitoli, il XXIV, del *Dio ne scampi*

(1876). Maurizio Della Morte, ufficiale napoletano di stanza a Firenze, dove convive, bestemmiano la propria servitù, con la Radegonda Orsenigo, milanese ardente che per lui ha abbandonato il marito (il sor Gabrio Salmojrighi), è costretto a un duello per una grossolana offesa déttagli circa l'amante. Colpito da una pallottola che gli spezza il pugno sinistro e gli entra in petto, è riportato « a casa, dalla Radegonda ». Segue il brano trascritto, in cui l'operazione chirurgica è descritta non solo veristicamente ma con precisione di termini tecnici (il tutto con gran singhiozzi di virgole, frustate di satira sociale, uso di nomi parodistici); mentre la solidarietà della madre verso l'amica del figlio così profondata nella sua abnegazione è difesa come più morale della morale convenzionale (e infatti fece passare l'agilissimo libretto per immorale).

DA « DIO NE SCAMPI DAGLI ORSENIGO »

[DOPO IL DUELLO]

Di salvar Maurizio, il dottore aveva poca o nessuna speranza; volle, quindi, un consulto, per suo discarico.

Si radunarono quattro celebrità, quattro professoroni, quattro commendatori, quattro Senatori del Regno, che lucravano dalle ¹ trentamila lire annue, per uno, ma che, per gli effetti della legge sulla ricchezza mobile, avevan dichiarato ciascuno meno di duemila lire d'introito professionale. Rappresentavano un totale di, almeno, trecent'anni; ed una collezione, presso a poco compiuta, delle umane infermità. L'uno era presbite; l'altro, miope; il terzo, guercio; ed il quarto, monocolo. L'uno balbettava: l'altro era sordo; il terzo snasato; il quarto, senza un dente. Insomma, ciascheduno ci aveva i suoi acciacchi. Esaminarono, interrogarono, discussero; e conchiusero, prognosticando quasi impossibile la guarigione della ferita al petto, necessaria l'immediata ablazione della sinistra. Ma ci vollero due ore, poi, per decidere, se s'avesse ad amputare l'anti-braccio o disarticolare la mano. La Salmojrighi-Orsenigo assisteva, al consulto, pallida e immota, come le statue di marmo, che, dalle loro nicchie, assistono a supreme deliberazioni. Gl'indugi potendo riuscir fatali, si volle operar, subito. Gli orribili preparativi si fecero, in poco d'ora; e la misera donna, procacciò, somministrò, quanto le veniva richiesto. Pregarono, pretesero, che uscisse dalla camera, durante l'operazione; ma questo, poi, non volle, no! Volle star, sempre, accanto al letto. Volle veder tutto. E non isvenne. Ma quel, che soffriva, io non sarei valente ad esprimerlo.

La mano di Maurizio, tra supina e prona, fu fermata, da un assistente, Oreste Prezzemolini, che tirò, in alto, la cute. Un altro, Demofonte Delli-Fanti, comprimeva l'arteria brachiale. L'Acquarone, sostenendo, con la sinistra, la mano ferita, con un amputante a lama stretta, incise, circolarmente, la cute, poco meno

¹ « Circa, sulle ».

di due dita trasverse, innanzi alla linea articolare. Ed il Prezzemolini la stirò, in alto. Poi, il cerusico ne favorì la retrazione, incidendo i filamenti cellulosi, che la tenevan congiunta, a' tessuti sottoposti. Appresso, troncò i tendini flessori ed estensori e gli altri tessuti molli, a livello della cute retratta, ossia dell'articolazione. Quindi, penetrò, in questa, per uno de' lati, prendendo, per guida, l'apofisi stiloidea corrispondente; e diresse il gammautte², nel senso della linea articolare, descrivendo una curva a convessità posteriore; trascorse l'intera superficie articolare ed asportò la mano. Da ultimo, legò le arterie ed unì la ferita, nella direzione delle ossa.

Maurizio non diè un urlo, un lamento: solo, un pajo di volte, arrotò i denti. La Radegonda, bianca come un cencio lavato, ma, sempre, padrona di sé, gli accostò, allora, al naso, una boccettina. Quando l'operazione fu terminata, avvicinandosi all'Acquarone, che si sciacquava le mani, la poveretta lo interessò di preparare³ la mano recisa, sicché potesse venir conservata. Per un momento, disparve; e cercandola, per non so più cosa, la trovarono, che, dirottamente, piangeva, nella stanza contigua, soffocando i singhiozzi, accanto al bacile, nel quale stava il membro amputato. Alla chiamata, si riscosse, in un attimo; ed accorse; e dispose, perché si facesse quantunque⁴ si prescriveva da' medici, come se, punto, la serenità dell'animo non fosse turbata.

I giorni seguenti furono di strazio. Si sviluppò il delirio; e sembra, che i medici stimino la febbre comatosa bruttissimo sintomo, ne' feriti. E quel malato, lì, non era facile a governarsi. C'era una guardamalati, ma non serviva a nulla, perché la Radegonda mal sofferiva, che altri le usurpasse l'ufficio di accudire il suo diletto. Del resto, ciò, che più le tornò grave, fu il dovere informare la signora Chiarastella Della Morte-Parascandolo della sventura sopraggiunta, del pericolo imminente di vita, in cui versava il figliuolo. Stracciò la minuta del telegramma d'urgenza e la ricominciò, da capo, ben dieci volte; ma era un debito e volle compierlo. Esitava, solo, per tema, che la Della Morte, accorrendo da Napoli, non le togliesse il privilegio di assistere Maurizio suo. Quella madre infelice rispose, con un altro telegramma; e la replica telegrafica della Salmoiraghi-Orsenigo la determinò, in fatti, a muover tosto, alla volta di Firenze, dove giunse il dopo-dimani della disarticolazione.

Ma Donna Chiarastella, la conosciamo. Non era una femminuccia pregiudicata⁵, pettegola, spigolista⁶, una di quelle, che pretendono riformare il mondo e farlo camminare, a modo loro. Abbracciò la Radegonda; e le disse: « Saremo in due, a vegliarlo. Così, non rimarrà, mai, affidato a cure mercenarie; e non ci sarà pericolo, che le forze ci manchino, come accadrebbe, per fermo, ad una

2 Bisturi ricurvo.

3 Per l'imbalsamazione (era l'epoca del grande imbalsamatore lodigiano Paolo Gorini, 1813-1881, il conservatore del corpo di Mazzini).

4 « Tutto ciò che ».

5 Il contrario di « spregiudicata ».

6 « Bacchettona, bigotta ».

sola di noi ». S' informò della causa del duello. La Salmojrighi l'espose, francamente, ma non senza secreta paura, che la Della Morte-Parascandolo, vedendo, in essa e nella sua relazione col figliuolo, la cagione di tanto danno di lui, le diventasse contraria. Se non che la paura fu vana: « Non poteva fare, altrimenti: ha ben fatto. Cara Signora, non vi affliggete. Dovreste affliggervi, s'egli fosse stato tale, da sopportare, tranquillamente, un' ingiuria, fatta, in fondo, più a lui, che a voi. Quel toscano, non sapendo chi voi foste, ingannato da falsi informi⁷, non intendeva, propriamente, offender voi. Ed, avendo tanta poca stima del figliuolo mio, da crederlo capace di una turpitudine, o prima, o poi, l'avrebbe manifestata; e sarebbe avvenuto il medesimo, per diversa occasione. Peggio, poi, se la disistima, non manifestandosi, mai, non avesse, neppure, mai, potuto rintuzzarsi ».

La Della Morte-Parascandolo gradì l'ospitalità della Salmojrighi-Orsenigo; e ne fu biasimata, da molti. « Donna senza morale! coabitare, con la druda del figliuolo! » Lascio pensare, come sbuffasse e blaterasse il sor Gabrio, al risaperlo! come se la prendesse contro il cinismo e la depravazione meridionale, dalla quale, secondo lui, era esente ed immune, solo, la sola signora Ruglia-Scielzo. « Eh, già! La madre è degna del figliuolo. Così si spiega!... Chi di gallina nasce convien, che razzoli ».

« Veramente » lo interrompea l'Almerinda « veramente, la signora Della Morte non ha, mai, fatto parlar di sé ».

« Avrà fatto sparlare! ».

« Né parlare, né sparlare ».

« Cheh! voi siete troppo buona e (perdonate che vel dica) troppo ingenua » replicava l'ingenuo Salmojrighi. « Non è tutt'oro quel, che luce; alla prova, si riconosce la stoffa. Forse, anche, laggiù, non si bada, punto, a tante e tante cose, che scandalizzerebbero nojalt⁸ri settentrionali. È quistion di clima! ».

Ma cos'avrebbe dovuto fare Donna Chiarastella? Sotto pretesto di rigorismo, rinunciare a vedere, ad accudire il figliuolo? O vederlo di rado e facendo sgarbi, a chi, con tanto zelo, lo assisteva? Pretendere, che venisse trasportato, altrove? e mandare a chiamare la Misericordia⁸, all'uopo? Ma qual medico avrebbe consentito, al trasporto? Non sarebbe stato un porre, a repentaglio, quella vita, a lei, cara? E qual dritto aveva, essa, madre, di abusare della malattia di lui, per toglierlo, alla compagna, ch'è sembrava essersi scelta? E la Salmojrighi-Orsenigo le avrebbe, poi, lasciato, liberamente, esercitare questo dritto contestabilissimo? E perché avrebbe dovuto voler male, ad una donna, che, in fin dei conti, si era sacrificata, pel figliuol suo, abbandonando parenti, patria, casa, marito, figliuola? Sia pure che il mondo, sempre, pio, sempre, mondo, scomunicasse od insultasse, per questo, la Radegonda! Ma la madre di

7 « Informazioni » (ispanismo).

8 Congregazione di carità tipicamente toscana, che in particolare provvede gratuitamente al trasporto degli infermi.

quegli, per cui amor ella affrontava scomunica ed insulti, far causa comune, col mondo? Ohibò! Sarebbe stato delitto, codardia, ipocrisia. E, poi, come odiare o voler male, a quella donnina lì, a meno di una ragion personale d' invidia? O che non le si leggeva, in fronte, come languisse più, lei, del ferito?

Languiva. E si macerava. E morrebbe. E che altro poteva fare, in caso di perdita di quell'unico amor suo, fuorché morire? Non era di quelle, che sopravvivono. Il dolore l'avrebbe uccisa. O sennò, era tale, da meditare il suicidio ed eseguirlo. Le milanesi sanno amare; e vel dimostra la fredda statistica, che enumera quante, per amorosa disperazione, o si annegano nel Naviglio⁹ o si precipitano dal Duomo. Ma supponendo, pure, ch'egli fosse, per salvarsi, qual tristo avvenire le si apriva dinanzi! Potrebbe rimanergli compagna? Ma lasciarlo equivaleva a morire. Qual vita, però, in compagnia d'uno infermiccio, mutilato, col quale, neppure, in florida salute, era facile il vivere! e che diverrebbe stizzito ed esacerbato, per la coscienza della misera sua condizione! e che le rimprovererebbe, mille volte, al giorno, d'esser la causa prima ed unica della sua sciagura! Ebbene, accettava, rassegnatamente, (che dico?) gioiosamente, questo mestissimo avvenire. E sentite, poi, asserire, che chi s'abbandona, al cosiddetto vizio, non cerca, se non il piacere! Ah se sapessero quanta e qual forza di animo ci voglia, spesso, per perseverare sulla via dell' inferno! se sapessero quanto è aspra, quanti doveri e pesantissimi impone! quanto più agevole sarebbe il batter la strada della virtù convenzionale! Eh no! si preferisce soffrire, combattere, esser condannato, da' buoni e dagl' ipocriti, esser vilipeso e scorbacchiato e sputacchiato, pur di conformarsi a ciò, che la passione ci addita. È da uomini il far così.

⁹ Canale, o piuttosto rete di canali, che traversa Milano, allora scoperta.

ALTRI PROSATORI

LUIGI SETTEMBRINI

Nato a Napoli, di famiglia lucana, nel 1813, congiunse un'infrenabile passione politica, in senso radicale, del resto ereditaria (il padre era stato fra i patrioti del 1799), a un candido culto delle lettere, come allievo del Puoti. Arrestato una prima volta a Catanzaro, dove insegnava, nel 1839, dopo la scarcerazione continuò la sua attività cospirativa, culminata nella pubblicazione, ovviamente anonima, della *Protesta del popolo delle due Sicilie*, accesa denuncia del malgoverno borbonico (1847), per cui dovette esulare a Malta. Rimpatriato per il breve intervallo costituzionale del 1848, fu di nuovo arrestato l'anno successivo, condannato a morte e per commutazione all'ergastolo (1851) e poi (1859) all'esilio, che trascorse in Inghilterra e a Firenze. Tornato a Napoli dopo l'impresa dei Mille, nel 1862 divenne titolare di letteratura italiana all'Università; la nomina a senatore (1873) sancì l'archiviazione di questo temperamento politico sentimentale, atto alla protesta e alla congiura ma non all'ordinario corso parlamentare e amministrativo. Morì nel 1876, e ai funerali lo commemorò degnamente il De Sanctis, che per suo patrocinio si era iscritto alla « setta » dell'Unità Italiana: « Sereno nel martirio, quando la patria fu serva; Luigi lasciò al volgo i volgari godimenti della patria libera ».

Anche sull'attività letteraria del Settembrini i giudizi più equi furono pronunciati dal De Sanctis. Il saggio (1869) *Settembrini e i suoi critici* verte sulle *Lezioni di letteratura italiana* (1866 ss.), non contestando le forti limitazioni portate sul piano scientifico (« Il principio adunque del Settembrini è questo: che il contenuto sostanziale della nostra letteratura è la lotta contro il Cristianesimo, o più propriamente contro il papato in favore della libertà e dell'unità nazionale; e il suo criterio è questo: che l'importanza e il valore di una letteratura dipende dall'importanza e dal valore del contenuto »), ma rivalutandole come « lavoro d'arte », « una bella pagina aggiunta alla storia della nostra letteratura ». Nella prefazione alle postume *Ricordanze della mia vita* (1879) il De Sanctis mette in giusto rilievo l'autenticità rappresentativa delle impressioni, di contro alla scarshezza di riflessione e di analisi: « maniera semplice e rapida ... Questo è quel fanciullesco e quasi primitivo, così caro ne' trecentisti, e che in lui è la grazia della sua natura ».

« Lo studio de' trecentisti gli ha dato il materiale tecnico »; e in effetti una pagina come quella che segue (prima parte del capitolo X), trascelta fra le meno patetiche e le più lineate, indica in concreto, non meno dei postumi *Ricordi* desantisiani (forse non immemori di queste *Ricordanze*), in che consistesse il primitivismo appreso o nutrito alla scuola del Puoti (è significativo che in carcere il Settembrini atticamente traducesse Luciano)

DA «RICORDANZE DELLA MIA VITA»
CATANZARO

Io le voglio un gran bene a quella città di Catanzaro, e piacevolmente mi ricordo sempre di tante persone, che vi ho conosciute piene di cuore e di cortesia, ingegnose, amabili, ospitali. La città è sita sovra un monte in mezzo della Calabria: dietro le spalle le van sorgendo altri monti sino alla gran giogaia della Sila, che di verno si vede coperta di neve, e su la neve sorgono nereggianti i pini: dinanzi le sta un vastissimo terreno ondulato di colline, che sono sparse di giardini, di orti, di case, di vigne, di oliveti, di aranceti, e di pascoli, dove biancheggiano armenti: e tutto quel terreno si curva in arco sul mare Jonio, che tra i capi Rizzuto e Badolato forma il golfo di Squillace. Il mare è distante da la città sei miglia, ma ti pare di averlo sotto la mano, e ne odi il fragore, vi si discende per una strada, che va lungo un torrente, e quando sei su la riva trovi un villaggio che chiamano la Marina, dove i signori hanno loro ¹ casini e la primavera vanno a villeggiare. Ad un miglio da la Marina sbocca il fiume Corace, ed oltre il fiume s'innalza un antico tempio rovinato, che si vuole edificato dai Cristiani nel V secolo, e si chiama la Roccella: ci sono le quattro mura, su le quali si aggira sempre un nugolo di mulacchie ². Più in là sul lido una grande pianura, che chiamano *castra Hannibalis*, e dicono che ivi fu l'ultimo alloggiamento di Annibale che lì s'imbarcò per Africa.

Quando, da un luogo della città detto la Villa, io guardai quella fioritissima veduta, volli trovare la fede di battesimo di Catanzaro, e dissi ³: Se la vostra Cronaca narra che un potente bizantino a nome Flagizio venne nell'ottavo secolo e fondò o ampliò la città, egli le dovette dare questo nome di *Catantheros*, *Catantharos* (Κατανθηρός) che vuol dire *sul fiorito* e glielo diede pel sito bellissimo ed amenissimo, su cui forse ebbe una sua villa, e poi surse la città. — Oh, che Flagizio e che greco voi ci contate! Una volta c'erano due fratelli briganti, Catano e Zaro, i quali, dopo molti anni che scorsero la campagna, infine si pentirono, e vennero qui, che era luogo forte, e nessuno poteva toccarli: qui abitarono con la loro compagnia e le loro famiglie, qui fabbricarono una chiesa e ci furono seppelliti; e così si formò la città, che porta il nome di tutti e due. — Ci ebbi una quistione lunga, che non è decisa ancora: anzi ogni buon catanzarese tiene pei due briganti, e non so come non gli hanno messi tra i santi protettori della città.

Essendo la città posta dove la terra d'Italia è più stretta e come strozzata tra il mare Jonio ed il Tirreno, è battuta continuamente da venti, che tolgono

¹ Si noti l'arcaica assenza di articolo.

² Cornacchie bige (*Corvus cornix*).

³ Ovviamente il presunto etimo ha un mero valore di madrigale. Quanto all'altro, il Settembrini scrive *Catano*.

agli abitanti la pena di spazzarla, rendono l'aria pura ma variabile, e i cervelli mobili e facili a dare di volta. Le case non sono né belle né grandi, e si abita per lo più in *baracche* fatte di legno dentro e poca fabbrica fuori, per difendersi dai terremoti. La Calabria è il paese dei terremoti: ogni città, ogni terricciuola ti presenta vestigie di rovine, e non passa anno che nella stagione di primavera o di autunno la terra non tremi. Era il colmo di una notte ed io dormivo in una stanza, presso la quale era un'altra famiglia: fui scosso da un rumore come di venti carri d'artiglieria che passassero insieme per via; odo alcune voci gridar: *San Vitaliano* ⁴, *aiutateci*, sento il letto tremare, e m'accorgo del terremoto. Saltammo dal letto, prendemmo alcuni panni, e fuori in una piazzetta dietro la casa, dove si raccolse anche l'altra famiglia. La città fu piena di rumori, di voci: si aspettava la replica, ma non venne; vennero amici e conoscenti, che avevano una certa familiarità col terremoto, e andavano facendo visite e celiavano. La scossa fu leggiera, e si passò la notte in veglia: ma quando le scosse sono gagliarde, tutti tremano, un grido spaventevole esce dalla città, e tutte le voci chiamano il Santo protettore e la Vergine. C'era stato il terremoto grande del 1832, e tutti ne parlavano con terrore, e mi mostravano le rovine in vari luoghi, e narravano fatti dolorosissimi. — Ah, mi diceva uno, se non ci fossero i terremoti ed i briganti, la Calabria sarebbe il primo paese del mondo —.

La città più calabrese della Calabria è Cosenza, dove predomina l'antica schiatta bruzia: Catanzaro è la più grossa, con circa ventimila abitanti, nei quali scorgi l'indole e l'ingegno greco, e li odi parlare un dialetto pieno di greche parole. Allora aveva una Gran Corte Civile per tutte e tre le Calabrie, e come capo di provincia un Intendente, una Corte Criminale, un Tribunale Civile, un Comandante le armi, un Vescovo, varii uffiziali di finanza, un Liceo, un Seminario, una scuola primaria, una tipografia, un solo libraio. Questa città, come molte altre, non ha vita propria, ma da la gente che vi corre per piati ⁵ e per faccende, sicché, se la sede del governo provinciale fosse trasferita altrove, ella resterebbe deserta. I proprietari attendono a coltivare i loro fondi con l'ignoranza e la negligenza antica, a vendere le derrate e i prodotti delle loro mandre: ma industria nessuna, delle arti le sole necessarie, ogni cosa, persino i solfini ⁶, viene da Messina e da Napoli. Vi è rimasta una memoria dell'arte di tessere la seta, introdotta nelle Calabrie nel XII secolo da re Ruggiero: pochi artigiani solitari e miseri hanno imparato quest'arte ciascuno dal padre suo, e tessono per chi fornisce loro la seta, e fanno bei lavori. Così era Catanzaro quarant'anni fa, e da tre anni aveva la strada rotabile, che la congiungeva a Tiriolo, ché prima aveva un sentiero per dirupi, dove appena andavano i muli.

L'arte, che tutti i calabresi sanno benissimo, dal più ricco all'ultimo mendico, è quella di maneggiare il fucile. Non esce di casa un possidente per andare

4 Il patrono della città, com'è detto subito dopo.

5 « Processi » (arcaismo)

6 « Zolfanelli ».

ai suoi fondi, o in paese vicino, o per divertirsi in compagnia con la moglie e i figliuoletti, senza che egli sia armato fino ai denti, e accompagnato da servi armati detti *guardiani*, i quali guardano il padrone, la casa, i poderi, i bestiami; ed ogni proprietario ne ha quanti ne può avere, e li arma con permesso del governo. Il popolo vive miseramente in un'ignoranza che fa pietà: sono rozzi e fieri, ma non sono sciocchi: pochi esercitano un'arte o un mestiere, gli altri servono, o coltivano i campi o guardano gli armenti: per miseria rubano, e per natura impetuosa trascorrono ai delitti di sangue. Chi ammazza un uomo si nasconde: se è cercato, si *getta in campagna*, dove, per vivere, deve rubare: un fatto tira l'altro, un'offesa cagiona un'altra: se egli è veduto con altre due persone armate, le Autorità lo dichiarano fuorbandito⁷ o brigante, e mettono la sua testa a prezzo. Allora quell'uomo diventa un lupo, si disfà di tutti i suoi nemici, di tutti quelli dai quali si ricorda di aver avuto un torto. I fuorbanditi si uniscono in compagnia, taglieggiano i proprietari, ricattano uomini, fanciulli, donne, e non li rimandano se non hanno danari e robe: se il proprietario non manda loro ciò che gli chiedono, gli scannano il bestiame, gli bruciano il casino, e se colgono lui, lo uccidono. La maggior parte del denaro, degli ori, e degli argenti, che così rapiscono, lo mandano a qualche ufficiale di Gendarmeria, a qualche Generale ancora, e a qualche proprietario, che può aiutarli; e molti piccoli proprietari sono diventati ricchi, briganteggianti al coperto. Parecchi briganti raccontavano a me nell'ergastolo come e a chi davano, e come erano avvisati di ogni cosa, e trattati a dolciumi e a galanterie: e mi dicevano il quando, il dove, e certi nomi di persone, che erano tenute per coppe d'oro. Uno mi diceva: — Io stava comodamente in casa del Capitano, e dormivo in un bel letto, e il Capitano coi suoi gendarmi andava camminando per trovarmi: io gli aveva dato duemila ducati. — Questa vecchia piaga delle Calabrie, che il Governo borbonico faceva le viste di voler curare, e più l'inaspriva coi suoi gendarmi e coi suoi impiegati ladri e corrotti, non può essere risanata che a poco a poco, e dalla sola libertà che è risanatrice di tutti i mali. Quando le strade comunali, provinciali, e ferrovie metteranno i Calabresi in facili comunicazioni tra loro e le altre genti d'Italia, allora si scioglierà quell'antica lotta chiusa in ogni paesello tra il proprietario sempre usuraio lì, e il proletario sempre debitore; si ammansirà quell'odio per oltraggi antichi, che è la vera cagione del brigantaggio. Quando quelle genti avranno lavoro, istruzione e giustizia, quelle loro nature sì gagliarde nei delitti saranno gagliarde nel lavoro, nelle industrie, nelle arti, nella guerra santa e nazionale. In nessuna contrada ho veduto più ingegno che in Calabria: lì schizza proprio dalle pietre, ma raramente è congiunto a bontà, spesso è maligna astuzia.

In Catanzaro trovai poche persone colte, parecchi parlatori, che parevan saputi; tutti, specialmente i nobili, cortesi e amabili: il popolo lieto, motteggiatore, vago di spassi e di feste; molti legisti e di valenti: in tutti quanti un po'

⁷ Dal francese *forbanni* « messo al bando ».

di rozzezza, che non dispiace, perché sotto v'è buon cuore. Le donne, tranne pochissime, non sanno leggere, ma con gli occhi dicono tutto. Dai paeselli vicini ne vengono alcune d'una mirabile bellezza di forme, e mia moglie ne lodava specialmente una, che era povera fanciulla di Marcellinara, e aveva occhi, volto, persona bellissima e perfetta.

Ci sono quattro Confraternite, delle quali fanno parte tutti i cittadini, che gareggiano pazzamente, in feste, arredi, luminarie, spendendo gran denari, che andrebbero meglio adoperati in opere civili. Ma che volete? I nostri padri, vivendo muti e disgregati senza libertà politica, non avevano altro legame comune che la religione; però fondarono queste Confraternite dove avevano una certa libertà, e voto, e magistrati, ed uguaglianza, e potere di legge più che di uomini, e associazione di mutuo soccorso; e ragionevolmente amavano queste istituzioni, onde avevano molti benefizi. E perché l'arte è un bisogno del nostro popolo, quando si celebra la festa del Santo della Confraternita, l'eloquenza, la poesia e la musica sono adoperate nella festa. Un prete o un chierico sciorina un panegirico, a cui il popolo batte le mani e grida l'*evviva*: sonatori vanno per tutta la città, e poi quante persone sanno accozzare versi siciliani, latini, e greci ancora, e francesi *s'il vous plaît*, ne recitano a dilungo⁸. Come io giunsi a Catanzaro, trovai grandi preparativi per la festa dell'Immacolata, che si fa l'8 dicembre, e poi che ebbi letta la mia prolusione nel Liceo, fui tosto invitato a fare da Presidente a l'Accademia, che si doveva tenere in chiesa per quella festa. Non ci fu verso a scusarmi; Peppino mio fratello mi disse che se ne sarebbero offesi; dovetti pure leggere e scrivere un discorso sguaiato, e mi sorbii sino all'ultimo tutte le poesie, che si recitarono: ce ne furono bonine, e ce ne furono da far spiritare anche il diavolo che sta sotto a la Immacolata⁹.

Il Liceo di Catanzaro era uno dei quattro del Regno, nei quali, oltre l'insegnamento letterario, si dava il primo grado dell'insegnamento professionale; c'erano cattedre di diritto, di medicina, di chimica, d'agricoltura, e di matematiche sublimi, e ci si aveva la *Licenza*: per la Laurea poi si doveva venire all'Università.

Dopo il 1848 il Governo, per non far raccogliere in Napoli molti giovani provinciali, messe¹⁰ in tutti i collegi l'insegnamento professionale, e li trasformò in Licei, e li diede a governare ai Padri Gesuiti o agli Scolopii, che mirabilmente impeccorirono¹¹ i giovani. Io mi messi ad insegnare con ardore e con amore a quei cari giovanetti, che essendo poco minori di me per l'età, mi intendevano e mi amavano tanto. Poveri giovani! Ne ho riveduti parecchi nelle carceri e nelle galere con la catena al piede, e sono venuti a visitarmi nell'ergastolo. I frati non li fanno questi allievi.

8 « Profusione ».

9 Che nell'iconografia tradizionale calpesta il serpente, secondo il detto della *Genesi* (« ipsa conteret caput tuum »).

10 Forma arcaica per « mise » (*messi* anche subito sotto).

11 « Istupidirono ».

VINCENZO PADULA

Nato ad Acri (un po' a nord di Cosenza) nel 1819, morto ivi nel 1893, prete (ma che ogni tanto dimetteva l'abito), professore (specialmente a Napoli) e giornalista, partecipe dei moti liberali calabresi del 1844 e anni seguenti, il Padula è stato valutato solo di recente per i suoi meriti maggiori. Il De Sanctis nel 1873 aveva bensì dedicato una lezione ai suoi giovanili poemetti romantici (*Il monastero di Sambucina, Valentino*) che trasportano in Calabria l'« ideale lombardo » (cioè alla Tommaso Grossi) e il demonismo di Byron, negandogli « la serietà dell'artista » e lodandolo per avere « avuto il buon senso di spezzare il suo plettro »; e un saggio complessivo ebbe a consacrargli, come a tanti minori della « nuova Italia », soprattutto meridionali, il Croce, lodando le sue doti naturali ma lamentandone l'inadeguata coltivazione entro un'opera mal equilibrata (comprendente anche un dramma su un brigante calabrese, una traduzione in versi dell'*Apocalisse* e molte altre poesie, volumi di erudizione). Il Padula, tuttavia, oltrepassa questi limiti di letterato provinciale per gli articoli *Dello stato delle persone in Calabria*, pubblicati sul « Bruzio », giornale da lui fondato a Cosenza nel 1864 e che ebbe breve vita. In questo mirabile rapporto, felicemente riesumato dal Muscetta (d'una cui puntata si riproduce qui l'attacco), il Padula attua il suo zelo regionale e democratico in una registrazione insieme poetica e positiva dei fatti osservati, quasi un Cattaneo meridionale e meridionalista; meno colorito d'un Cattaneo, ma sempre più romanticamente mosso, pur nella sua limpidezza senza enfasi, della maniera secca uscita dalla scuola del Puoti, come nelle memorie del Settembrini e del De Sanctis. La citazione di versi dialettali connota anche la sua intelligenza in modo più romantico e meno giacobino, un po' come nell'Imbriani.

DA « DELLO STATO DELLE PERSONE IN CALABRIA » I BRACCIANTI

La classe più numerosa e più miserabile è quella dei braccianti. Fino ad otto anni il fanciullo calabrese va dietro all'asino, alla pecora, ed alla troia: a nove anni il padre gli pone in mano la zappa, e la pala, in ispalla la corba, lo conduce seco al lavoro, e lo mette in condizione di guadagnarsi 42 centesimi al giorno. A quindici il suo salario cresce, e ne ha 67; a venti non tratta più la zappettina, ma la grossa zappa, e con rompersi l'arco della schiena da mane a sera ha 85 centesimi e la minestra, o 125 senza minestra. Allora si sente di esser vero bracciante, e, per scemare o raddoppiare la sua miseria, prende moglie. E la prende, perché il padre dice: *Ad agusto, fora fora, nun vuogliu sèntari chiù¹ sospiri*. E finito in agosto

1 « Sentire più ».

il raccolto, il bracciante ha una piccola provvisione di grano che gli dà il padre, e prende moglie. La nostra contadina in aprile sogna fiori ², e il bracciante è contento, perché in Calabria per dormire a letto bisogna essere marito. Fino a due anni dormì nel misero letto dove fu concepito: nacque il secondo fratello, ed egli fu respinto nella parte inferiore; nacque il terzo, ed egli uscì dal letto e dormì sopra il cassone; nacque il quarto, ed ei cadde giù dal cassone, e si trovò a dormire sul focolare. Poi crebbe, e d' inverno passò la notte nel pagliere accanto all'asino, d'està ³ prese sonno sulla via allo scoperto, e, se avea un' innamorata, andò a dormire sullo scaglione ⁴ della porta, o sul ballatoio della scala di lei.

*Tutta stanotti a na scala ho dormuto;
L'acqua e lu vientu mi ci ha perramatu;
Ma u vientu mi paria lu tua salutu,
E l'acqua mi paria acqua rosata.*

Perramare significa *perticare, abbacchiare*; e il poverino era flagellato dall'acqua e dal vento; e nondimeno quel misero ha tanta gentilezza di cuore, e bellezza di fantasia, che il buffo ⁵ del vento gli pare il saluto della sua bella, ed acqua di rose la pioggia. Ma agosto è venuto; egli si mette una piuma di pavone al cappello, e prende moglie; e l'idea della moglie va associata con quella del letto, del letto che gli sembra un trono. E come potrebbe immaginare l'una senza l'altro? Nella Calabria nostra la povera donna del popolo per maritarsi deve avere un letto, che spesso è l'unica sua dote; e il nostro bracciante che fino a venti anni si ha ⁶ ammaccato le carni sulle pietre della via, vede quel letto e canta:

*Intra su liettu 'e ricamati panni
Ci sta na varca cu tricientu 'ntinni:
È 'na figliola di quattordici anni,
Calata da lu cielu 'nterra vinni.
Sia beneditta chi ti foxi mamma,
E beneditta chi ti dexi minna,
Nun mi guardari cud uocchi tiranni!
Spogliati, bella mia, e jamuninni.⁷*

E la bella, che si spoglia, a lui sembra una *barca con trecento antenne*. Che immagine graziosa! Il poeta aristocratico ed ignaro della vita paragona una bella donna alla farfalla variopinta, alla tortorella che geme, alla pallida luna che viaggia,

² Auspicio popolare d'amore.

³ Troncamento poetico-popolareggiante, come poetico-arcaica la forma di *scoverto*.

⁴ Largo gradino (parola dantesca).

⁵ « Soffio ».

⁶ L'ausiliare *avere* col riflessivo è insieme arcaico e meridionale.

⁷ Si noti: *su* « codesto »; *vinni* « è venuta »; *foxi* « fu » (come *dexi* « diede », su *voxi* da *volse* « volle »); *jamuninni*: « andiamocene ».

alla rosa ricca di minio che pompeggia nel prato; ma il nostro bracciante ha miglior gusto, non ha che farsene né di farfalle, né di rose, né di luna; e vuole una *barca con trecento antenne*, una donna dal collo corto, dalle spalle larghe, dai fianchi arditi, dai polsi di acciaio, vigile, diligente, infaticabile massaia; e siffatta donna si chiama *barca* tra noi, barca che porta grano e ricchezza, barca con la quale il povero uomo spera solcare lieto le onde tempestose della vita. O venti, spirategli propizii! Ei benedice a ^o colei che le diè la poppa (*minna*), e si mette in cammino! Che ne avverrà? O lettori, e lettrici, cui fortuna sorrise, lasciate di contemplare le piaghe di un Cristo di legno: io vi prèdico la vera religione, e vi mostro un Cristo di carne, il bracciante.

.....

8 Il « dativo » riproduce la costruzione latina di *benedicere*.

GIUSEPPE CESARE ABBA

Nato a Cairo Montenotte nell'entroterra savonese nel 1838, morto nel 1910, partecipò alla più celebre delle imprese garibaldine, di cui si fece anche storico; ma su tutta la sua produzione, e a maggior ragione su quella strettamente letteraria, prevalgono i freschi appunti di diario, molto cari al Carducci, intitolati *Noterelle di uno dei Mille edite dopo vent'anni* (1880), e nella redazione definitiva, espertamente riveduta (1891), *Da Quarto al Volturno, Noterelle di uno dei Mille*.

Da questo testo memorialistico di aurea semplicità (che peraltro si tende leggermente a sopravvalutare) si estraggono le pagine dove è segnato con rara leggerezza di tocco il tema per sé romantico (il giovane Abba era temperamento aleardiano-pratiano) dell'amore per una monaca palermitana. Ma dire: amore, è dir troppo; si dica: ombra d'amore.

DA « DA QUARTO AL VOLTURNO »

[LA MONACA PALERMITANA]

.....
Fuggimmo inorriditi, ma ci consolammo subito, capitando a fare la scorta a certe suore di un monastero che andava in fiamme.

Venivano condotte a un altro monastero da pochi dei nostri, esterrefatte per lo scompiglio che vedevano per tutto, e forse paurose di tutti quei *picciotti* che andavano attorno armati e minacciosi. Camminando in fila, si serravano a noi colla persona, ci investivano di non so che casto profumo, rimettendosi in noi confidenti; e ci dicevano dei ringraziamenti affettuosi come a persone conosciute da molto tempo. Una di esse, giovanissima e bella, guardandomi con due occhi imbambolati, mi diede un reliquiario di filigrana, con entro un ossicino di Santa Rosalia ¹, raccomandandomi di portarlo sul petto, che mi avrebbe scampato da morte. Non ebbi cuore di ridere a tanta certezza di farmi del bene, e mi posi addosso il reliquiario. Tra quelle monache ne vidi due, che parevano fatte di cartapeccora, da tanto che erano vecchie. Esse sole non provavano paura, ci guardavano con cera sdegnosa, e si lasciavano portare da due bergamaschi come due cose.

¹ La patrona di Palermo.

« Chi sono quelle due suore? » chiesi alla monacella del reliquiario. « Sono due duchesse e sorelle. Ci fanno tribolare tutto l'anno! ». Arrivammo al monastero.

.....

3 giugno

Sono andato al monastero, e ho potuto ottenere che quella monaca del reliquiario venisse all'inferriata del parlatorio. Quando mi vide si fece come se fosse stata d'alabastro, e le si fosse accesa dentro una fiamma. Ringraziò Santa Rosalia, esclamando. Io osai accostare la mano all'inferriata; le nostre dita si toccarono; essa chinò gli occhi e rimanemmo muti...

17 giugno

Ci sono andato ogni giorno dalla monacella divina, chiusa in quella tomba della Pietà²; ed essa sempre con la sua melodia di voce: « Quando ritornerete? ». La vecchia monaca che stava a badarci, ha indovinato da un pezzo che io non sono parente della giovine professa, ma taceva e pareva godesse di noi.

Oggi non le dissi addio, eppure c'era andato apposta. Povera suor ***! Dové avermi indovinato negli occhi la partenza, perché mi guardava in modo che io mi sentii nelle braccia la rabbia di agguantar le sbarre dell'inferriata e a squassi schiantarle, per dire a quell'anima: Vieni via da coteste tenebre e vivi! — Essa avvicinò la faccia alla grata; io baciai, baciai quel ferro freddo e bevvi l'alito suo.

E me ne venni via fantasticando una camicia rossa e dei veli bianchi, nel polverio di una marcia, al gran sole, e l'ignoto: ed essa intanto è là dentro, dove domani e dopo e poi m'aspetterà...

.....

² Il monastero della Pietà, in via Alloro, limitrofo al convento della Gancia, di dove un mese prima della spedizione dei Mille, partì il segnale dell'insurrezione, repressa, di Palermo.

CARLO COLLODI

Carlo Lorenzini, fiorentino (1826-1890), che adottò il nome di Collodi (frazione di Pescia), borgo nato della madre, compose bozzetti umoristici e libri, fortunati ma non eccezionali, per l'infanzia, finché verso la fine della sua vita, stretto da necessità finanziarie, non gli accadde di scrivere (1880), a puntate per il « Giornale dei bambini » di Ferdinando Martini, la *Storia di un burattino*, poi (1883) *Le avventure di Pinocchio*: opera d'uno stilista espertissimo che alla cosiddetta lingua viva, venata per maggior concretezza di toscanismi vernacolari, applica una sintassi essenziale, e perciò è quasi meno prossima al manzonismo che al purismo dell'aureo Trecento, tuttora superstita nei memorialisti, soprattutto meridionali; e che nella destinazione infantile trova un argine allo sviluppo fantastico, temperandone la fiabesca esuberanza con la sobrietà. Questa è letteratura senza aggettivo, non letteratura per bambini, anche se la rappresentazione d'un'infanzia non agiografica, e pur aliena da ogni indulgenza (frequente anche nella produzione toscana specifica) verso il sadismo degli anni verdi, giova a introdurre quel « limite della realtà » che per il De Sanctis è il massimo insegnamento del nostro Ottocento. Ma per questo appunto si possono ricordare le pagine centratissime di Luigi Santucci (in *Letteratura infantile*): « Collodi... restaura la *morale taumaturgica* della fantasia, rinnegando quella esterna della corrente pedagogica... Affezionato il lettore al protagonista e garantitagli la salvezza finale del suo beniamino, bisognava *stancarlo* con un'altalena di mete sfiorate e riperdute. *Pinocchio* è scandito appunto su un continuo tema di fughe. Il protagonista soccombe a violente nostalgie proprio sulla soglia della redenzione. È un'affezione al proprio peccato d'origine, un purgatorio perennemente scontato che anche il lettore vorrebbe non finisse mai... Una larga finestra d'ironia (ma fino a che punto poi l'avverte e ne soffre il fanciullo?) apre i capitoli su un paesaggio tipicamente italiano ».

Qui si riproduce il terzultimo capitolo di *Pinocchio*, che ha fra l'altro il vantaggio di ricapitolare le vicende del libro fondendole in un unico incantevole periodo saldato da un *historicus* infante e popolare (un narratore a suo modo simbolico, com'è quello del Verga rusticano).

DA « LE AVVENTURE DI PINOCCHIO » CAPITOLO XXXV

PINOCCHIO RITROVA IN CORPO AL PESCE-CANE... CHI RITROVA? LEGGETE QUESTO CAPITOLO E LO SAPRETE.

Pinocchio, appena che ebbe detto addio al suo buon amico Tonno, si mosse brancolando in mezzo a quel buio, e cominciò a camminare a tastoni dentro il

corpo del Pesce-cane, avviandosi un passo dietro l'altro verso quel piccolo chiarore che vedeva baluginare lontano lontano.

E nel camminare sentì che i suoi piedi sguazzavano in una pozzanghera d'acqua grassa e sdruciolona, e quell'acqua sapeva di un odore così acuto di pesce fritto, che gli pareva di essere a mezza quaresima.

E più andava avanti, e più il chiarore si faceva rilucente e distinto: finché, cammina cammina, alla fine arrivò: e quando fu arrivato ... che cosa trovò? Voleva indovinare in mille: trovò una piccola tavola apparecchiata, con sopra una candela accesa infilata in una bottiglia di cristallo verde, e seduto a tavola un vecchietto tutto bianco, come se fosse di neve o di panna montata, il quale se ne stava lì biascicando alcuni pesciolini vivi, ma tanto vivi, che alle volte mentre li mangiava, gli scappavano perfino di bocca.

A quella vista il povero Pinocchio ebbe un'allegrezza così grande e così inaspettata, che ci mancò un'ette non cadesse in delirio. Voleva ridere, voleva piangere, voleva dire un monte di cose; e invece mugolava confusamente e babbettava delle parole tronche e sconclusionate. Finalmente gli riuscì di cacciar fuori un grido di gioia e spalancando le braccia e gettandosi al collo del vecchietto, cominciò a urlare:

— Oh! babbino mio! finalmente vi ho ritrovato! Ora poi non vi lascio più, mai più, mai più!

— Dunque gli occhi mi dicono il vero? — replicò il vecchietto stropicciandosi gli occhi. — Dunque tu se' proprio il mi' caro Pinocchio?

— Sì, sì, sono io, proprio io! E voi mi avete digià perdonato, non è vero? Oh! babbino mio, come siete buono!... e pensare che io, invece ... Oh! ma se sapeste quante disgrazie mi son piovute sul capo e quante cose mi sono andate a traverso! Figuratevi che il giorno che voi, povero babbino, col vendere la vostra casacca, mi compraste l'Abbecedario per andare a scuola, io scappai a vedere i burattini, e il burattinaio mi voleva mettere sul fuoco perché gli cocessi il montone arrosto, che fu quello poi che mi dette cinque monete d'oro, perché le portassi a voi, ma io trovai la Volpe e il Gatto, che mi condussero all'Osteria del Gambero Rosso dove mangiarono come lupi, e partito solo di notte incontrai gli assassini che si messero ¹ a corrermi dietro, e io via, e loro dietro, e io via e loro sempre dietro, e io via, finché m'impiccarono a un ramo della Quercia grande, doveché la bella Bambina dai capelli turchini mi mandò a prendere con una carrozzina, e i medici, quando m'ebbero visitato, dissero subito: — «Se non è morto, è segno che è sempre vivo» — e allora mi scappò detto una bugia, e il naso cominciò a crescermi e non mi passava più dalla porta di camera, motivo per cui andai con la Volpe e col Gatto a sotterrare le quattro monete d'oro, che una l'avevo spesa all'Osteria, e il pappagallo si messe a ridere, e viceversa di duemila monete non trovai più nulla, la quale il Giudice

¹ Dialectismo toscano (subito sotto anche *messe* « mise »).

quando seppe che ero stato derubato, mi fece subito mettere in prigione, per dare una soddisfazione ai ladri, di dove, col venir via, vidi un bel grappolo d'uva in un campo, che rimasi preso alla tagliola e il contadino di santa ragione mi messe il collare da cane perché facessi la guardia al pollaio, che riconobbe la mia innocenza e mi lasciò andare, e il serpente, colla coda che gli fumava, cominciò a ridere e gli strappò ^a una vena sul petto e così ritornai a casa della bella Bambina, che era morta, e il Colombo vedendo che piangevo mi disse: « Ho visto il tu' babbo che si fabbricava una barchettina per venirti a cercare » e io gli dissi: « Oh! se avessi l'ali anch'io » e lui mi disse: « Vuoi venire dal tuo babbo? » e io gli dissi: « Magaril ma chi mi ci porta? » e lui mi disse: « Ti ci porto io » e io gli dissi: « Come? » e lui mi disse: « Montami sulla groppa » e così abbiamo volato tutta la notte, e poi la mattina tutti i pescatori che guardavano verso il mare mi dissero: « C'è un pover'uomo in una barchetta che sta per affogare » e io da lontano vi riconobbi subito, perché me lo diceva il core, e vi feci cenno di tornare alla spiaggia ...

— Ti riconobbi anch'io, — disse Geppetto — e sarei volentieri tornato alla spiaggia: ma come fare? Il mare era grosso e un cavallone m'arrovesciò la barchetta. Allora un orribile Pesce-cane che era lì vicino, appena che m'ebbe visto nell'acqua corse subito verso di me, e tirata fuori la lingua, mi prese pari pari, e m'inghiottì come un tortellino di Bologna.

— E quant'è che siete chiuso qui dentro? — domandò Pinocchio.

— Da quel giorno in poi, saranno oramai due anni: due anni, Pinocchio mio, che mi son parsi due secoli!

— E come avete fatto a campare? E dove avete trovato la candela? E i fiammiferi per accenderla, chi ve li ha dati?

— Ora ti racconterò tutto. Devi dunque sapere che quella medesima burrasca, che rovesciò la mia barchetta, fece anche affondare un bastimento mercantile. I marinai si salvarono tutti, ma il bastimento colò a fondo e il solito Pesce-cane, che quel giorno aveva un appetito eccellente, dopo aver inghiottito me, inghiottì anche il bastimento ...

— Come? Lo inghiottì tutto in un boccone?... — domandò Pinocchio meravigliato.

— Tutto in un boccone: e risputò solamente l'albero maestro, perché gli era rimasto fra i denti come una lisca. Per mia gran fortuna, quel bastimento era carico di carne conservata in cassette di stagno, di biscotto, ossia di pane abbrustolito, di bottiglie di vino, d'uva secca, di cacio, di caffè, di zucchero, di candele steariche e di scatole di fiammiferi di cera. Con tutta questa grazia di Dio ho potuto campare due anni: ma oggi sono agli ultimi sgoccioli: oggi nella dispensa non c'è più nulla, e questa candela, che vedi accesa, è l'ultima candela che mi sia rimasta ...

— E dopo?...

— E dopo, caro mio, rimarremo tutt'e due al buio.

— Allora, babbino mio, — disse Pinocchio — non c'è tempo da perdere. Bisogna pensar subito a fuggire...

— A fuggire?... e come?

— Scappando dalla bocca del Pesce-cane e gettandosi a nuoto in mare.

— Tu parli bene: ma io, caro Pinocchio, non so nuotare.

— E che importa?... Voi mi monterete a cavalluccio sulle spalle e io, che sono un buon nuotatore, vi porterò sano e salvo fino alla spiaggia.

— Illusioni, ragazzo mio! — replicò Geppetto, scotendo il capo e sorridendo malinconicamente. — Ti par egli possibile che un burattino, alto appena un metro, come sei tu, possa aver tanta forza da portarmi a nuoto sulle spalle?

— Provatevi e vedrete! A ogni modo, se sarà scritto in cielo che dobbiamo morire, avremo almeno la gran consolazione di morire abbracciati insieme.

E senza dir altro, Pinocchio prese in mano la candela, e andando avanti per far lume, disse al suo babbo:

— Venite dietro a me, e non abbiate paura.

E così camminarono un bel pezzo, e traversarono tutto il corpo e tutto lo stomaco del Pesce-cane. Ma giunti che furono al punto dove cominciava la gran gola del mostro, pensarono bene di fermarsi per dare un'occhiata e cogliere il momento opportuno alla fuga.

Ora bisogna sapere che il Pesce-cane, essendo molto vecchio e soffrendo d'asma e di palpitazione di cuore, era costretto a dormire a bocca aperta: per cui Pinocchio, affacciandosi al principio della gola e guardando in su, poté vedere al di fuori di quell'enorme bocca spalancata un bel pezzo di cielo stellato e un bellissimo lume di luna.

— Questo è il vero momento di scappare, — bisbigliò allora voltandosi al suo babbo. — Il Pesce-cane dorme come un ghiro: il mare è tranquillo e ci si vede come di giorno. Venite dunque, babbino, dietro a me e fra poco saremo salvi.

Detto fatto, salirono su per la gola del mostro marino, e arrivati in quell'immensa bocca cominciarono a camminare in punta di piedi sulla lingua; una lingua così larga e così lunga, che pareva il viottolone d'un giardino. E già stavano lì lì per fare il gran salto e per gettarsi a nuoto nel mare, quando, sul più bello, il Pesce-cane starnutì, e nello starnutire, dette uno scossone così violento, che Pinocchio e Geppetto si trovarono rimbalzati all'indietro e scaraventati nuovamente in fondo allo stomaco del mostro.

Nel grand'urto della caduta la candela si spense, e padre e figliuolo rimasero al buio.

— E ora?... — domandò Pinocchio facendosi serio.

— Ora, ragazzo mio, siamo bell'e perduti.

— Perché perduti? Datemi la mano, babbino, e badate di non sdruciolare!...

— Dove mi conduci?

— Dobbiamo ritentare la fuga. Venite con me e non abbiate paura.

Ciò detto, Pinocchio prese il suo babbo per la mano: e camminando sempre in punta di piedi, risalirono insieme su per la gola del mostro: poi traversarono tutta la lingua e scavalcarono i tre filari di denti. Prima però di fare il gran salto, il burattino disse al suo babbo:

— Montatemi a cavalluccio sulle spalle e abbracciatemi forte forte. Al resto ci penso io.

Appena Geppetto si fu accomodato per bene sulle spalle del figliuolo, Pinocchio, sicurissimo del fatto suo, si gettò nell'acqua e cominciò a nuotare. Il mare era tranquillo come un olio; la luna splendeva in tutto il suo chiarore e il Pesce-cane seguiva a dormire di un sonno così profondo, che non l'avrebbe svegliato nemmeno una cannonata.

GIOVANNI PASCOLI

GIOVANNI PASCOLI

Nato a San Mauro (oggi San Mauro Pascoli) in provincia di Forlì l'ultimo giorno del 1855, morto a Bologna (dov'era stato chiamato a insegnare letteratura italiana quale successore del Carducci) nel 1912, il Pascoli ebbe nella sua frugale biografia due eventi di rilievo anche per l'opera: l'uccisione, rimasta invendicata, del padre il San Lorenzo (10 agosto) del 1867, mentre Giovannino era in collegio a Urbino, e le consecutive sventure familiari; il restauro (1895), l'ultim'anno del suo insegnamento al liceo di Livorno, e poi l'acquisto dell'incantevole e pur sostanziosa casa di Castelveccchio in Garfagnana (ora Castelveccchio Pascoli, in comune di Barga), dov'egli assiduamente tornò e dove la cura della sorella Maria (Mariù, superstita fino al 1953) e ora la solerzia di quel Comune custodiscono esemplarmente carte e arredi. Il Pascoli, laureatosi a Bologna in letteratura greca, aveva insegnato, prima che a Livorno, nei licei di Matera e di Massa, poi, con vari insegnamenti di filologia classica, nelle Università di Bologna (per incarico), Messina e Pisa, ma patrie fisiche esclusive della sua poesia sono, con una piccola eccezione per Massa, la Romagna e la Garfagnana: ciò che depone per l'intensità selettiva della sua meditazione.

Le poesie del Pascoli uscirono per lo più alla spicciolata in opuscoli nuziali e in varie riviste. La prima edizione di *Myricae* (1891) ad esempio, anch'essa per nozze, tanto più esigua delle successive, raccoglieva liriche in buona parte anticipate da opuscoli di occasione e da riviste quali la « Cronaca bizantina » del Sommaruga e la « Vita Nova » di Angiolo Orvieto (1869-1967) e, per i successivi incrementi, « Il Marzocco » (settimanale fondato dallo stesso Orvieto, e portatore di aspirazioni simbolistico-estetizzanti, oltre che della cultura ufficiale fiorentina). Il titolo della raccolta, dedicata al padre Ruggiero, si rifà al celeberrimo inizio della quarta Egloga virgiliana: « Sichelides Musae, paulo maiora canamus. / Non omnis arbusta iuvant humilesque myricae [tamerici] »; e ha per motto proprio « arbusta iuvant humilesque myricae », a significare la modestia e quotidianità degli oggetti prescelti e il prevalente aspetto impressionistico-rurale. Lo stesso passo bucolico serve al Pascoli per definire le raccolte successive: « paulo maiora » connota i *Poemeti* (1897), poi *Primi poemeti* (dal 1904) e *Nuovi poemeti* (dal 1909), per indicare composizioni più complesse (quasi tutte in terzine), arieggianti spesso un umile epos rustico (ormai garfagnino) con personaggi ricorrenti (uno dei paradigmi sarà stata l'opera, esteriormente tanto più ambiziosa, del « felibre », o bardo in provenzale moderno, Frédéric Mistral, tra *Mirèio*, 1859, e *Lou pouèmo dón Rose* [Rodano], 1897); ancora « arbusta iuvant » ecc., i *Canti di Castelveccchio* (1903), dedicati alla madre, che sono all'ingrosso delle « myricae » trapiantate di Romagna in Garfagnana. Anche i *Canti* erano apparsi prima sparsamente, in particolare sul « Marzocco » e sulla « Riviera ligure » (fondata a Oneglia nel 1899 da Mario Novaro). Ma nel gennaio 1895 il primo dei dodici fascicoli del « Convito », la più tipica raccolta del decadentismo, diretta da Adolfo De Bosis, pubblicava il prezioso poemetto *Gog e Magog*, a cui seguivano negli altri volumi (oltre a versi e scritti pascoliani di diversa natura) Ἀλέξανδρος e Σόλων; di modo che da tale raccolta s'intitolò (1904) il volume di quelli e dei poemi affini di gusto parnassiano (per lo più su materia greca e in endecasillabi sciolti), i *Poemi conviviali* (motto « non omnes arbusta iuvant »). « Canamus »

contrassegna l'ultima silloge pubblicata dal Pascoli (1906), *Odi e inni*, tentativi di poesia civile d'occasione, in cui l'antico discepolo del suo corregionale Andrea Costa (nel 1879 quale sospetto rivoluzionario egli aveva fatto qualche mese di carcere a Bologna) mescola spunti di socialismo umanitario e di nazionalismo proletario ma eroico. Postumi uscirono, in quanto volumi delle Opere poetiche (rispettivamente 1913 e 1914), i *Poemi del Risorgimento* (seguiti dagli inni *a Roma* e *a Torino*) e i *Poemi italici e Canzoni di re Enzo*, nello spirito quelli delle *Odi*, questi piuttosto dei *Conviviali*, ma applicati a materia italiana e quindi ridotti a maggiore, se pur arcaizzante, familiarità; inoltre le *Poesie varie*, escluse da *Myricae*.

Se dunque le diverse ispirazioni del Pascoli poeta italiano agiscono, almeno entro certi limiti, contemporaneamente, si deve aggiungere che contemporanee sono anche le altre assai varie attività d'un uomo così ricco di stimoli tecnici e così imparzialmente scrupoloso: i leggendari tre tavolini che si mostrano a Castelvechio, uno per la poesia italiana, uno per quella latina, uno per l'ermeneutica dantesca, sono dunque piuttosto troppo pochi che troppi. E per cominciare: l'anno dopo la pubblicazione delle prime *Myricae*, nel 1892, il Pascoli vinceva col *Veianius* la sua prima medaglia d'oro al concorso internazionale di poesia latina bandito dall'accademia di Amsterdam; la prima di quelle medaglie che l'autore vendette per comprarsi la bella casa di Castelvechio. I poemi latini, raccolti postumamente in due volumi, sono un monumento di sapienza linguistica e metrica, in cui la materia romana, domestica o letteraria (per esempio nel *Liber de poëtis*), è investita da uno spirito moderno e crepuscolare: la tematica segue questo sgretolamento intimistico e simbolistico della sensibilità antica, cristallizzandosi in un'importante serie di *Poëmata Christiana*, fra i relativamente più popolari (come la *Pomponia Graecina*). Resti inteso che il cristianesimo del Pascoli è il mero atteggiamento soggettivo d'un intellettuale decadente, conforme alla cultura contemporanea (il cui più alto frutto al riguardo fu il romanzo *Marius the Epicurean*, 1882, dell'inglese Walter Pater), a certi stessi fermenti nella vita della Chiesa (sono gli anni in cui l'immanentismo viene colorando di sé la nuova apologetica modernista), a più incontri fra l'una e l'altra sfera (si pensi alla conversione del raffinatissimo esteta parigino J.-K. Huysmans e per qualche tempo di Paul Verlaine).

Materia classica trattano, con aggiornata informazione antiquaria, ma specialmente con sottili ricostruzioni psicologiche e interpretazioni intime dei fatti di stile, le introduzioni, i riassunti, i commenti delle due bellissime antologie di poesia lirica ed epica latina (centrate attorno a Catullo e Orazio, agli arcaici e a Virgilio), un tempo assai diffuse nelle scuole, *Lyra* ed *Epos*. Questo modo d'interpretazione aggiornata si ritrova nelle traduzioni, puntigliosamente fedeli alla metrica degli originali, di versi greci e latini (principalmente Omero e Orazio), ma anche stranieri, medievali e moderni. Ciò è conforme all'ideale pascoliano d'una letteratura universale, patrimonio comune dell'umanità qualunque ne sia stata la forma linguistica (la «Biblioteca dei popoli» da lui diretta, collezione di testi tradotti dal sanscrito, dal greco, dal neogreco, risponde a quest'esigenza del romanticismo cosmopolita). Alcune versioni dal Pascoli furono infatti composte in servizio delle due antologie italiane, *Sul limitare* e *Fior da fiore*, dove, come nelle precedenti, è giusto riconoscere vere e proprie manifestazioni critiche (tra l'altro le prime del «frammentismo» antologico e del «saper leggere»): poiché va sventato il pregiudizio che la critica debba essere contenuta solo nel saggio monografico, ed è anzi da incoraggiare ogni sua ricerca fuori di questo istituto professionale, a quello stesso modo che il Croce amava rintracciare filosofia fuori delle sedi ufficialmente deputate (per esempio il pensiero estetico di Baudelaire o di Flaubert), o il Longhi critica d'arte nelle antiche biografie e attribuzioni o nel restauro. D'altra parte la prosa pascoliana già qui rivela i suoi caratteri fondamentali di prosa parlata

(ma con riferimento al soggetto parlante, non agli ascoltatori, e in ciò è la differenza essenziale dall'assunto manzoniano): un monologo privo non solo del vocabolario aulico, ma anche della sintassi illustre, e continuamente cedente alle necessità impressionistiche, interietive ecc. del soggetto. È, sul piano formale, la prosa più aliena dalla tradizione che si sia avuta da noi dopo il Manzoni: cosa tanto più rilevante in quanto essa fu puramente didascalica, senza alcuno sbocco narrativo o teatrale come invece accadde col « monologo interiore » del più alto naturalismo o con la fitta gesticolazione mimetica del Pirandello.

Nello stile descritto, le numerose prose pascoliane, di cui importano soprattutto, oltre che le prefazioni e le note ai volumi di versi, quelle raccolte in *Pensieri e discorsi* (1907) e prima in *Miei pensieri di varia umanità* (1903), comportano interventi civili, ispirati a un nazionalismo su sfondo di socialismo utopistico (e perciò rappresentativi d'un diffuso atteggiamento della borghesia italiana nella prima metà del secolo), e interventi letterari, i soli per noi rilevanti. Se ne ricavano, particolarmente dal famoso discorso sul *Fanciullino*, e ancor più dalle pagine sul Leopardi e sugli umanisti moderni, utili indicazioni circa la natura umile e realisticamente esatta degli oggetti poetici (atti perciò a configurarsi in canto georgico) e, nozione integrativa piuttosto che contraddittoria, attorno alla validità di ogni forma espressiva, anche morta o antiquata. Ciò dà ragione di due caratteri vistosi della letteratura pascoliana, la discesa della percezione sotto la soglia della coscienza comune e il plurilinguismo (che può includere anche l'onomatopea e in genere il linguaggio inarticolato); mentre più che generiche ed evasive sono le posizioni circa la poesia come « musica », cioè un aspetto almeno altrettanto capitale di quel poetare.

Un luogo particolare nella produzione critica del Pascoli tengono gli scritti (un tempo molto dileggiati) di ermeneutica dantesca, di cui i principali formano i volumi *Minerva oscura* (1898, ma tre puntate ne erano uscite sul « Convito » nel 1895-1896), *Sotto il velame* (1900) e *La mirabile visione* (1902). È un'esegesi simbolico-ghibellina, certo la più seria, nonostante i contestabili e cavillosi particolari, che si sia prodotta nel suo genere, tra i precedenti ottocenteschi del Rossetti e dell'Aroux e la successiva scuola pascoliana del Valli e peggio del Ricolfi (in parte anche del Petrobono), e che solo negli ultimissimi tempi ha subito una cauta rivalutazione per ciò che è delle esigenze fondamentali: la *Commedia* come processo di riacquisto della libertà interiore e insieme come politica riconquista della giustizia in terra.

Già questo scheletrico diagramma esterno della carriera pascoliana prova la coerenza, pur nella varietà, d'una personalità poetica che sempre più chiaramente emerge come la maggiore in Italia a cavallo dei due secoli, e anzi probabilmente la maggiore dopo l'età di Leopardi e Manzoni. Perfino il lamentato ingombro delle modalità biografiche strazianti ha un ufficio oggettivo: quello d'imporre il ritorno dalla malvagità dell'uomo alla natura « madre dolcissima ». Si tratta di scendere a un livello subumano ed estraneo alla storia; ma è indifferente che si sia sotto o sopra l'uomo, e rispetto all'infimo è equidistante il cosiddetto « cosmico ». Captare l'indefinito, l'impalpabile, l'effuso non si può se non con mezzi formali, linguistici o ritmici, estremamente esatti e rigorosi: questo è l'ovvio insegnamento del simbolismo d'ogni paese, per esempio (ma con minori ardimenti) in Paul Verlaine. Ci vorrebbe per quest'impresa una lingua inedita: come la « lingua di gitane », « lingua che più non si sa », delle rondini. E allora servirà anzitutto un'espressione anteriore alla grammatica, come le onomatopee fornite dalla natura (la cui voce sono soprattutto voci d'uccelli), e in genere i dati fonosimbolici; ma servirà altrettanto una lingua morta (il latino), servirà un dialetto estraneo (o anzi inferiore) all'uso letterario (il vernacolo di Castelvecchio), servirà il linguaggio tecnicizzato e per pochi dell'erudizione (il lessico dominante dei

Conviviali), e al minimo le suggestioni, che si sogliono chiamare parnassiane e alessandrine, dei nomi propri e dei termini esotici, nello spazio (per esempio l'Africa coloniale) come nel tempo (per esempio la Bologna del medio evo), due categorie che per un temperamento estraneo alla concettualità della storia si equivalgono nell'effusione della distanza. Un'attenzione inadeguata è stata però concessa fin qui alle partiture ritmiche e timbriche in cui si realizzano, consentanee o dissociate volta a volta, dall'invenzione strettamente linguistica (vocabolario e tipo di parlata), le allusive « composizioni d'oggetti » pascoliane: probabilmente perché simili esperimenti, sui quali il Pascoli, apparentemente così proclive alle confessioni, si guardò bene dal richiamare l'attenzione (verosimilmente, lui che presumeva di averne scoperti in Dante, lasciando ai posteri di ritrovare i suoi propri segreti di fabbricazione), non sogliono appartenere alla cultura italiana moderna, e bisognerebbe cercar loro paralleli del tutto involontari quali, ben più che l'audizione colorata di Rimbaud (sonetto delle vocali), la tradizione russa da Puškin in giù o lo « *sprung rhythm* » (trasportato in inglese dall'uso celtico) dell'allora inedito G. M. Hopkins o taluni espressionisti tedeschi o ungheresi. Né si conosce abbastanza la cultura musicale, probabilmente scarsa, del Pascoli per poter valutare se, fuori dei metri più cantabili (che in complesso dominano *Myricae* e *Castelvecchio*), la dilatazione, orecchiata dal Serra, dell'endecasillabo foscoliano e leopardiano fino a quel suo recitativo sciolto possa avere un rapporto, altro che metaforico, con la battaglia per Wagner combattuta in Bologna proprio negli anni in cui il Pascoli vi era studente. Finalmente, per compiere il giro del fenomeno pascoliano, perfino l'ambizione, quasi regolarmente sfortunata, del poeta sociale, anche se la propelle l'esempio del vate carducciano e, più, dannunziano, e ancor meglio il mito del poeta classico, Orazio e Virgilio piuttosto che Archiloco o Pindaro, ha la sua radice nel concetto di collaudare sull'umanità intera il metodo ascetico del ritiro che nell'autore ha dato così felice prova.

Il Pascoli si guardò dall'ostentare le sue novità tecniche (semmai si dissimulò dietro canoni d'interpretazione psicologica), agevolato in ciò dal risiedere in provincia anziché in una metropoli (i superficiali che l'accusarono di provincialismo, caddero nel suo trabocchetto). Tralasciando l'interpretazione sentimentale dei lettori semplici, al suo nascere egli dovette apparire, con un innesto di popolarità letteraria non ignoto, per Severino Ferrari specialmente, alla Bologna e alla Romagna carducciane, un mite e gradevole prosecutore della rimeria postromantica, un coloritore impressionistico di « bozzetti » o « figurine » (non molto umane); sta però di fatto che veniva ospitato in sedi colte e non di rado raffinate, spesso in parallelo al D'Annunzio più « superumano » (che per lui nutrì, si veda più oltre la testimonianza, comprensivo rispetto). Di contro alla sua in parte equivoca popolarità la critica importante non mostrò di saperlo misurare con strumenti adeguati. Ciò è vero in particolare del Croce, che nel suo primo saggio (1907) esaminò alcune delle sue più celebrate poesie per rilevare l'associazione ai particolari riusciti di altri oziosi, triti, impoetici, restando impoetico l'insieme: non si giungerebbe a un giudizio positivo né isolando una sola fase temporale del Pascoli (nemmeno la migliore, delle prime *Myricae*) né isolandone un solo carattere sentimentale (come si può invece, è sottinteso, fare col Carducci). Egli sarebbe sempre « uno strano miscuglio di spontaneità e d'artificio: un grande-piccolo poeta, o, se piace meglio, un piccolo-grande poeta », in pratica come in teoria « amplesso del *poëta ut puer* e del *puer ut poëta* ». Se le violente appendici (1919-1920) contro l'« impressionismo inconclusivo » e la « corruttela estetica » del Pascoli rivelano il fondamento moralistico di chi condanna insieme lui e il D'Annunzio (« letteratura decadente in agguato », « precursori e avviatori del futurismo »), il ripetuto acuto rilievo del « dissidio tra ritmo e metro », in quanto adottato a fini negativi, indica bene che il Croce giudica gli enunciati poe-

tici pascoliani sulla misura di enunciati ben lineati attorno a tema psicologico agevolmente ravvisabile, enunciati «classici» se non forse di prosa naturalistica.

Emilio Cecchi, nel suo volume *La poesia di Giovanni Pascoli* (1912), non ebbe perciò torto a stimare la filosofia del Croce atta a render conto del Carducci, ma non del Pascoli (e del D'Annunzio): in questo senso almeno, che il fondo culturale su cui si accampa il mondo del Pascoli è remoto dalla razionalità crociana come per vero da ogni altra razionalità; il Serra non gli concedeva addirittura, accanto a «facoltà poetiche ammirabili», che «uno spirito disuguale» e «una intelligenza imperfetta». Il Pascoli di filosofia non doveva aver masticato che un poco di positivismo (il socialismo non lo raggiunse in forma scientifica). Oggi semmai sappiamo che le sue affinità naturali sarebbero state con una forma di esistenzialismo, non certo per il trito e vago romanticismo del mondo come «nulla» o «mistero», ma per l'elaborazione del limite della morte come cardine di ogni sistematica riflessione (si vedano qua sotto le considerazioni, messe in bocca al Vitrioli, sulla «lingua morta»). Anticrociano si mostrò Renato Serra, particolarmente nel saggio del 1909 (di cui più avanti un estratto significativo), soprattutto in quanto rifiutò il procedere per distinzioni e si propose l'oggetto globale del Pascoli, fonte insieme d'ammirazione e di disagio: il Pascoli non è un umanista, s'interessa alle «cose», la sua è un'arte di vivere. Osservava giustamente il Gargiulo, nel *referendum* pascoliano (in complesso fortemente limitativo) della «Ronda» (novembre 1919), che i critici vociani, intenzionalmente positivi, riuscirono poi nel fatto parecchio negativi: ciò vale per il Serra; per il Cecchi (che fa del Pascoli un «precursore», il quale, movendo dal suo individuale e irrisolto dolore, si riconoscerebbe in frammentari aspetti del mondo, tra *Myricae* e i migliori *Canti*); e per Arturo Onofri, pregevole poeta anche lui (1885-1928), il quale finì per interrompere il suo commento perpetuo a *Myricae* (sulla «Voce» del 1916).

Domenico Petrinì, in un saggio (del 1929-1930) rimasto purtroppo incompiuto (di cui sarà riprodotto a suo luogo un passo rappresentativo), sembra aver dato l'avvio, almeno virtuale, a una critica pascoliana più decisiva, inserendo la sua poetica nella problematica del realismo europeo, problematica che si misura su Manzoni e Flaubert (l'analisi della poesia era appena incominciata, approssimandola dai settori più letterari). Questa linea può essere proseguita solo con uno strenuo esame dei valori formali, beninteso a condizione di riportare il formalismo del poeta alla sua particolare radice conoscitiva, all'impianto del suo esistere.

Le opere del Pascoli sono editte, tranne le antologie (*Lyra* ed *Epos* erano pubblicate dal Giusti di Livorno), dalla casa Mondadori di Milano, che è succeduta allo Zanichelli di Bologna. (La Mondadori ha ugualmente pubblicato, postuma, di Maria Pascoli, ma con integrazioni di Augusto Vicinelli, 1961, la biografia *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*). La scelta che qui segue si attiene al livello più alto toccato dall'autore in *Myricae*, nei *Poemetti* e nei *Canti* (volumi che peraltro dovrebbero essere conosciuti integralmente), procurando di documentare anche la varietà delle soluzioni formali. Questo scopo documentario è prevalente nella citazione di testi ispirati all'esotismo (*Odi*), alla varia antichità (*Conviviali*), all'arcaismo paesano (*Poemi italici* e *Enzio*), nonché, per brevi lacerti, alla lingua morta (latino) e alla resa di varie lingue (traduzioni). Più sommariamente, ma in modo concentrato, è presente il Pascoli critico (antologie) e in sostanza autocritico (*Pensieri e discorsi*), con brani che sono insieme istruttivi esempi della sua prosa.

DA «MYRICAE»

ALLORA

In serie *Dall'alba al tramonto*. Quartine di novenari con attacco giambico a rime alterne. La parola finale d'ogni quartina ripete la iniziale, e la sequenza delle parole-rima dal generico *allora* si viene restringendo verso l'istante, *quell'anno*, (*quel*) *giorno*, (*quel*) *punto*. Tutto è costruito su antitesi (*allora* / *ora* ecc.), simmetrie (*quanta dolcezza* / *tanta dolcezza* ecc.), ripetizioni intervallate (*non puoi, mio pensiero, non puoi*), iterazioni sinonimiche (*ch'è senza Compagno, ch'è senza ritorno*) con «enjambements» (cioè a cavallo della fin di verso) che assicurano la continuità del tessuto; e il massimo di levitazione si raggiunge nella ripetizione immediata entro il verso finale (*felice, felice*, anche questo dopo «enjambement», *molto ero Felice, felice*, e in contrappunto all'iniziale *felice fui molto*). L'interpretazione del tema così, pur non senza artificio, sviluppato rimane costituzionalmente acipite fra il registro del tempo e quello dell'eterno, fra il pessimismo (felicità irrevocabile) e l'ottimismo (possessione incontestabile), il quale ultimo prevale con accento rivendicativo.

Allora ... in un tempo assai lunge
felice fui molto; non ora:
ma quanta dolcezza mi giunge
da tanta dolcezza d'allora!

Quell'anno! per anni che poi
fuggirono, che fuggiranno,
non puoi, mio pensiero, non puoi,
portare con te, che quell'anno!

Un giorno fu quello, ch'è senza
compagno, ch'è senza ritorno;
la vita fu vana parvenza
sì prima sì dopo quel giorno!

Un punto!... così passeggero,
che in vero passò non raggiunto,
ma bello così, che molto ero
felice, felice, quel punto!

PATRIA

Dalla medesima serie, di séguito alla lirica precedente. Coppie di strofe di settenari a rime alterne, più un ultimo verso di rima costante per la coppia, intonata con un verso isolato precedente la coppia stessa. Grande rilievo hanno i timbri: tutte le

rime della prima strofa (e di conseguenza anche la finale della seconda) assuonano tra loro, *-ate, -are, -ale*, e con la prima dell'ultima, *-ane*, che a sua volta varia la prima della precedente, *-ano* (cambia solo la vocale atona); assuonano pure tra loro le rime esclusivamente interne della seconda strofa (*-óle, -óse*), che per di più danno luogo a rime ricche e nel primo caso perfino equivoca (*sole: sole, polverose: róse*); la rima comune del secondo periodo (*-ino*), che del resto consuona con la successiva (*-ano*), per la sola tonica assuona entro la sua prima strofa (*-ice*); limitatissimo il registro vocalico delle rime (sotto accento solo *a, ó, i, è*, in finale solo *-e, -o*). Questa ristrettezza di àmbito, questa insistenza su, per così dire, « note tenute » (psicologicamente certo in più larga misura spontanee) giovano a fissare l'incanto, con variazioni solo minime. L'incantesimo stesso della visione è caratterizzato al suo culmine, cioè nella penultima strofa (ma si veda già il primo verso, o verso-tema, enunciato come un titolo, del componimento), da un dato sintattico peculiare, lo stile nominale (frasi senza verbo), ed è rotto da un agente acustico, le campane: dal sognato paese natío il poeta si trova riportato alla realtà dell'esilio.

Sogno d'un dì d'estate.

Quanto scampanellare
tremulo di cicale!
Stridule pel filare
moveva il maestrale
le foglie accartocciate.

Scendea tra gli olmi il sole
in fascie polverose;
erano in ciel due sole
nuvole, tenui, róse:
due bianche spennellate

in tutto il ciel turchino.

Siepi di melograno,
fratte ¹ di tamerice,
il palpito lontano
d'una trebbiatrice ²,
l'*angelus* argentino ...

dov'ero? Le campane
mi dissero dov'ero,
piangendo, mentre un cane
latrava al forestiero,
che andava a capo chino.

1 « Cespugli » (frequente parola pascoliana).

2 Errore prosodico (l' *i* qui dieretizzato non è mai stato vocale).

LA VIA FERRATA

Dalla serie *L'ultima passeggiata*. Tutti endecasillabi: due terzine accomunate dalla rima del secondo verso, più una quartina a rime alterne; prosodicamente la prima rima si ottiene mediante divisione dell'avverbio, secondo una possibilità della tradizione letteraria dal Pascoli adoperata non raramente. L'ultimo verso è tra quelli che il Serra cita, nel suo saggio sul Pascoli, per documentare « l' indefinibile aura pascoliana »: « pare che il loro effetto maggiore nasca dalla intensità del ritmo che li fa spaziosi e vibranti; tutta la loro consistenza è negli accenti che spiccano una battuta dall'altra, che creano fra le parole come un vuoto in cui ognuna si prolunga con vasta eco sonora. ... In termini tecnici, la loro ragione è meramente quantitativa; il verso è sentito come un accordo di tesi profondamente calcate e di arsi vibranti, come musica pura ».

Tra gli argini su cui mucche tranquilla-
mente pascono, bruna si difila ¹

la via ferrata che lontano brilla;

e nel cielo di perla dritti, uguali,
con loro trama delle aeree fila
digradano in fuggente ordine i pali.

Qual di gemiti e d'ululi rombando
cresce e dilegua femminil lamento?
I fili di metallo a quando a quando
squillano, immensa arpa sonora, al vento.

O VANO SOGNO

Dalla serie citata, di cui è l'ultimo elemento, sicché, diversamente dagli altri, che hanno l' identica struttura del precedente, questo aggiunge, sull'ultima rima, la « coda » di un distico. Abbondano le forme letterarie: *o ch(e)*... (*o*) « se non », *teco* (in rima o innanzi a cesura, per sottolineare il tema dominante, della compagnia immaginaria), *aulente*, *divi ozi*, *in mio latino* « nel mio linguaggio » (provenzalismo della poesia duecentesca), inoltre il « medio » *m'arreo*.

Al camino, ove scoppia la mortella ¹
tra la stipa ², o ch' io sogno, o veglio teco:
mangio teco radicchio e pimpinella ³.

1 « Si svolge in linea retta ».

1 « Il mirto », se non « il bosso ».

2 « Fascina di sterpi ».

3 L'aromatica « salvastrella » (*Sanguisorba minor*).

Al soffiare delle raffiche sonanti,
l'aulente fieno sul forcon m'arredo,
e visito i miei dolci ruminanti:

poi salgo, e teco — O vano sogno! Quando
nella macchia fiorisce il pan porcino ⁴,
lo scolaro i suoi divi ozi lasciando
spolvera il badiale calepino ⁵:

chioccola il merlo, fischia il beccaccino;
anch'io torno a cantare in mio latino.

DIALOGO

Ha il metro (ripetuto quattro volte, senza intervalli segnati) degli elementi dell'*Ultima passeggiata*, alla quale nella raccolta tien subito dietro (cfr. *La via ferrata*), aggiungendo in fine, come in *O vano sogno*, un distico, ma qui su rima indipendente. Particolare è la terza quartina, che in realtà è una quartina di ottonari, dove il primo si prolunga in endecasillabo se gli si somma l'esclamazione iniziale *La neve!* (ripresa, dopo l'interruzione in parentesi, nella strofe seguente), l'ultimo è un vero ottonario finché dura il linguaggio semantico degli uomini (*vide*), il quale tuttavia per prestidigitazione si trasforma aggiuntivamente nel grido attribuito alla rondine, *videvitt*. Anche qui (cfr. *Patria*) relevantissimo l'uso dei timbri: basti osservare (ma l'analisi potrebbe andare più in là) che nel primo dei quattro elementi metrici ogni terzina o quartina ha la prima rima con tonica *a* (*-alto*, *-are*, *-asca*) e che rime con questo carattere compaiono due volte negli elementi mediani (*-are*, *-ane* nel secondo, in cui anche colpisce la vicinanza di *-ura* e *-uro*; *-ade*, *-ari* nel terzo, avvinto al precedente dalla ricca assonanza della prima parola in rima, *rare* / *rade*), fino a diventare maggioranza nell'ultimo (*-anca*, *-aia*, *-are*, *-alzi*). Ciò prova la natura intensamente contemplativa della visione, deviata a piccoli scatti (come nel passaggio dal verso terminante in *cade* a quello uscente in *mattino*). La fusione è assicurata anche dalla ripetizione a distanza (*rade* detto prima della rondine, poi del vento; *sbalzare* riferito prima al fumo, poi alla rondine; *fumida e bianca* è variazione chiastica dei precedenti *bianco e tacito*, *bianchi e muti*) e da alcune allitterazioni (*rade* / *rondine*, *granata* / *grembiul*). Sul piano prosodico notevole l'accentazione del terzo verso, con effetto onomatopeico.

Scilp: i passerì neri su lo spalto
corrano, molleggiando. Il terren sollo ¹
rade la rondine e vanisce in alto:

⁴ Il « ciclamino », che fiorisce in autunno, quando è tempo di tornare a scuola.

⁵ « L'enorme vocabolario ». Il calepino in senso stretto è il dizionario latino (dei primi del Cinquecento) dovuto al frate agostiniano Ambrogio da Caleppio.

¹ « Molle »: ricordo in rima del dantesco (*Inf.* XVI 28) « loco sollo ».

vitt ... videvitt. Per gli uni il casolare,
l'aia, il pagliaio con l'aereo stollo²,
ma per l'altra il suo cielo ed il suo mare.

Questa, se gli olmi ingiallano la frasca,
cerca i palmizi di Gerusalemme:
quelli, allor che la foglia ultima casca,
restano ad aspettar le prime gemme.

Dib dib bilp bilp: e per le nebbie rare,
quando alla prima languida dolciura³
l'olmo già sogna di rigermogliare,

lasciano a branchi la città sonora
e vanno, come per la mietitura,
alla campagna, dove si lavora.

Dopo sementa, presso l'abituro
il casereccio passero rimane;
e dal pagliaio, dentro il cielo oscuro
saluta le migranti oche lontane.

Fischia un grecale⁴ gelido, che rade:
copre un tendone i monti solitari:
a notte il vento rugge, urla: poi cade.

E tutto è bianco e tacito al mattino:
nuovo: e dai bianchi e muti casolari
il fumo sbalza⁵, qua e là, turchino.

La nevel (*Videvitt: la neve? il gelo?*
ei di voi, rondini, ride:
bianco in terra, nero in cielo,
v'è di voi chi vide ... vide ... videvitt?)

La nevel Allora, poi che il cibo manca⁶,
alla città dai mille campanili
scendono, alla città fumida e bianca:

2 L'asta centrale (in Toscana).

3 Arcaismo, ma qui per « tempo dolce, tiepido ».

4 « Greco », vento di nord-est.

5 Emulazione moderna dell'antico, cioè del celeberrimo « Et iam summa procul villarum culmina fumant » alla fine della prima Egloga virgiliana.

6 Eco del dantesco (*Inf.* XXIV 7) « villanello a cui la roba manca », proprio per una creduta nevicata

a mendicare. Dalla lor grondaia
spiano nelle chiostre⁷ e nei cortili
la granata o il grembiul della massaia.

Tornano quindi ai campi, a seminare
veccia e saggina coi villani scalzi,
e — *videvitt* — venuta d'oltremare
trovano te che scivoli, che sbalzi,

rondine, e canti; ma non sai la gioia
— *scilp* — della neve, il giorno che dimoia⁸.

L'ASSIUOLO

Da *In campagna*. Doppie quartine di novenari con attacco giambico a rime alterne, tranne l'ultimo verso che è costantemente il richiamo monosillabico dell'uccello notturno. Dei continui valori fonosimbolici di questo capolavoro basti rilevare la costanza della tonica nelle rime delle quartine dispari (*-elo* / *-erla*, *-are* / *-atte*, *-étte* / *ènto*), al centro anche in quelle della pari (*-ulto* / *-ù*).

Dov'era la luna? ché il cielo
notava in un'alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla.
Venivano soffi di lampi
da un nero di nubi laggiù;
veniva una voce dai campi:
chiù ...

Le stelle lucevano rare
tra mezzo alla nebbia di latte:
sentivo il cullare del mare,
sentivo un fru fru tra le fratte;
sentivo nel cuore un sussulto,
com'eco d'un grido che fu.
Sonava lontano il singulto:
chiù ...

Su tutte le lucide vette
tremava un sospiro di vento;

⁷ « Corti, recinti ».

⁸ « La neve si scioglie » (toscano).

squassavano le cavallette
 finissimi sistri ¹ d'argento
 (tintinni a invisibili porte
 che forse non s'aprono più?...);
 e c'era quel pianto di morte,
chiù ...

COLLOQUIO

Collana di sonetti. Notevole la variazione nello schema delle quartine, che per i primi due sonetti è ABAB, ABAB, per i due successivi ABBA, ABBA, per l'ultimo ABAB, BABA. Dei valori fonici basti sottolineare questo: che i sonetti hanno *a* tonica comune a due rime di tutte le terzine (il primo *-anni*, *-amo*, inoltre *-ando* nelle quartine; il secondo *-anto*, *-adre*; il quarto *-anto*, *-ana*); dove ciò non accade, per compenso assuonano o consuonano le rime delle quartine (nel terzo *-ello*, *-èro*, avendo le terzine solo *-arve*; nel quinto *-ora*, *-era*, mentre le terzine hanno una cadenza finale tronca, la cui vocale *-é* del resto riecheggia *-èrto*). Sintatticamente, al minuto frangimento, con « enjambements » e forti pause interne, particolarmente nel primo trepido e nel quarto agitato sonetto (e nel secondo si aggiunga la divisione dell'avverbio, come nella *Via ferrata*), si alternano, secondo la periodicità di un'alta sapienza tecnica, ritmi distesi e simmetrici, come in gran parte del terzo e del quinto. Per l'intelligenza del testo, si tenga presente che il colloquio con la madre « seppellita » (primo e secondo sonetto) ha luogo nel compleanno del poeta.

I

Brulli i pioppi nell'aria di viola
 sorgono sopra i lecci, sfavillando
 come oro: sopra il tetto della scuola
 si sfrangia un orlo a fiocchi rosei; quando,

lieve come un sospiro, entra; poi sola,
 bianca, le mani al cuore, ristà, ansando;
 gira gli occhi — dov'è la famigliuola? —
 e ha sui labbri il suo sorriso blando;

ma piange. Oh! sì: son quello: il tuo Giovanni:
 un po' mutato. O madre seppellita,
 che gli altri lasci, oggi, per me; parliamo.

¹ Strumenti rituali (egizi), che agitati facevano tintinnire asticcioline metalliche contro una lamina ugualmente metallica.

Io devo dirti cosa da molti anni
chiusa dentro. E non piangere. La vita
che tu mi desti — o madre, tu! — non l'amo,

II

Non piangere. È uno sforzo così mesto
viverla senza te questa tua vita!
ad ogni gioia è tanto dolor questo
subito ricordar te, seppellita!

Dai sogni, oh! brevi, della gioia desto
io mi ritrovo a piangere infinita-
mente con te: morire! così prestol
partire, o madre, come sei partita!

Tu non dovevi. Con quelli occhi in pianto!
con quella bimba che parlava appena!
Dovevi, o madre pia, dirlo a Dio padre,
che non potevi; e ti lasciasse; e in tanto
te la guarisse Dio quella tua vena
che ci si ruppe nel tuo cuore, o madre!

III

Non piangere ... Sarebbe così bello
questo mondo odorato di mistero!
sarebbe la tua via come un sentiero
con l'erba intatta, all'ombra dell'ornello ¹.

E nuova tu saresti anche all'amello ²,
anche al frullo d'un passero ciarliero!
Ma rasentando il muto cimitero,
ti fermeresti pallida al cancello ...

E io direi del sonno delle larve
che sognano ali, e delle siepi tetre
ch' hanno nel sonno grappoli di fiori.

Pianger ti lascerei di ciò che sparve;
indi sorrideremmo anche alle pietre
bianche, là, tra cipressi e sicomori ³.

¹ « Orno », specie di frassino.

² Specie di astro.

³ Specie di fichi egiziani.

IV

Ma ... ma tu piangi come non ti vidi
piangere mai, nel dolce viso attento.
Ma se lo so, con che dolce lamento
chiedevi al cielo e con che fiochi gridi,

che ti lasciasse! Quali madri i nidi
lasciano soli pigolare al vento?
S'era per mamma, t'avrei qui; lo sento:
viva; lo so: perdonami; sorridi.

Ma se lo so: fioccava senza fine;
e tu, tra i ceri, con la morte accanto,
sentendo gli urli della tramontana,

parlavi, ancora, delle due bambine;
cui non potevi, non potevi, in tanto,
cucire i piccoli abiti di lana.

V

Ma sì: la vita mia (non piangere!) ora
non è poi tanto sola e tanto nera:
cantò la cingallegra in su l'aurora,
cantava a mezzodì la capinera.

I canarini cantano la sera
per la mia cena piccola e canora:
poi nell'orto vedessi a primavera
come il ciclamè ⁴ e l'ulivella ⁵ odora!

I gerani, vedrai, messi al coperto
dal gelo: qualche foglia ha la cedrina ⁶,
ricordi? l'erba che piaceva a te ...

Sorridi? a questo sbatter d'usci? È certo
Ida tua che sfaccenda, oggi, in cucina.
E Maria? Maria prega, oggi, per me.

31 di Dicembre 1892-93.

⁴ «Ciclamino»: non è naturalmente il pan porcino di *O vano sogno*, ma, essendo di fioritura primaverile, il *Cyclamen repandum*.

⁵ Nome toscano del ligustro.

⁶ Nome toscano della limoncina o erba luisa.

DA «PRIMI POEMETTI»

IL VISCHIO

Come quasi interamente i *Poemetti*, in serie di terzine di tipo dantesco.

I

Non li ricordi più, dunque, i mattini
meravigliosi? Nuvole a' nostri occhi,
rosee di peschi, bianche di susini,
parvero: un'aria pendula di fiocchi,
o bianchi o rosa, o l'uno e l'altro: meli,
floridi peri, gracili albicocchi.

Tale quell'orto ci apparì tra i veli
del nostro pianto, e tenne in sé riflessa
per giorni un'improvvisa alba dei cieli.

Era, sai, la speranza e la promessa,
quella; ma l'ape da' suoi bugni¹ uscita
pasceva già l'illusione; ond'essa

fa, come io faccio, il miele di sua vita.

II

Una nube, una pioggia ... a poco a poco
tornò l'inverno; e noi sentimmo, chiusi
per lunghi giorni, brontolare il fuoco.

Sparvero i bianchi e rossi alberi, infusi
dentro il nebbione; e per il cielo smorto
era un assiduo sibilo di fusi;

e piovve e piovve. Il sole (onde mai sorto?)
brillò di nuovo al suon delle campane:
tutto era verde, verde era quell'orto.

Dove le branche pari a filigrane?
Tutti i petali a terra. E su l'aurora
noi calpestammo le memorie vane
ognuna con la sua lagrima ancora.

1 « Arnie » (toscano).

III

Ricordi? Io dissi: « O anima sorella,
vivono! E tu saprai che per la vita
si getta qualche cosa anche più bella
della vita: la sua lieve fiorita
d'ali. La pianta che a' suoi rami vede
i mille pomi sizi²enti ³, addita
per terra i fiori che all'oblio già diede ...
Non però questa (io m'interrompi), questa
che non ha frutti ai rami e fiori al piede ».

Stava senza timore e senza festa,
e senza inverni e senza primavere,
quella; cui non avrebbe la tempesta
tolto che foglie, nate per cadere.

IV

Albero ignoto! (io dissi: non ricordi?)
albero strano, che nel tuo fogliame
mostri due verdi e un gialleggiar discordi;
albero tristo, ch' hai diverse rame,
foglie diverse, ottuse queste, acute
quelle, e non so che rei glomi ⁴ e che trame;
albero infermo della tua salute,
albero che non hai gemme fiorite,
albero che non vedi ali cadute;
albero morto, che non curi il mite
soffio che reca il polline, né il fischio
del nembo che flagella aspro la vite ...
ah! sono in te le radici ⁴ del vischio!

V

Qual vento d'odio ti portò, qual forza ⁵
cieca o nemica t' inserì quel molle
piccolo seme nella dura scorza?

2 « Secchi » (latinismo, specialmente per la metafora). Cfr. il dantesco *vede* (*Inf.* III 114) riferito a *ramo*.

3 « Sinistri gomitoli » (latinismo).

4 « Radici » (toscano).

5 Eco dantesca (di *Purg.* V 91, « Qual forza o qual ventura...? »).

Tu non sapevi o non credevi: ei volle:
ti solcò tutto con sue verdi vene,
fimo ⁶ si fece delle tue midolle!

E tu languivi; e la bellezza e il bene
t'uscì di mente, né pulsar più fuori
gemme sentivi di tra il tuo lichene.

E crebbe e vinse; e tutti i tuoi colori,
tutte le tue soavità, col succo ⁷
de' tuoi pomi e il profumo de' tuoi fiori,
sono una perla pallida di muco.

VI

Due anime in te sono, albero. Senti
più la lor pugna, quando mai t'affissi ⁸
nell'ozioso mormorio dei venti?

Quella che aveva lagrime e sorrisi,
che ti ridea col labbro de' bocciuoli,
che ti piangea dai palmiti ⁹ recisi,

e che d'amore abbrividiva ai voli
d'api villose, già sé stessa ignora.
Tu vivi l'altra, e sempre più t'involi

da te, fuggendo immobilmente ¹⁰; ed ora
l'ombra straniera è già di te più forte,
più te. Sei tu, checché gemmasti allora,
ch'ora distilli il glutine ¹¹ di morte.

DIGITALE PURPUREA

Tema: l'incontro di due antiche compagne di collegio, la virtuosa Maria (e sarà la sorella del poeta) e la non virtuosa Rachele (si veda l'aposiopesi dopo *l'altra*), che ha ceduto alla tentazione del frutto proibito, qui simboleggiato nel fiore della *Digitalis*

6 « Concime » (così nelle versioni italiane dei poemi omerici).

7 Altro latinismo.

8 Forma poetica, dal significato qui assai vago (« presti attenzione »).

9 « Rami teneri » (latinismo). Propriamente sarebbero i tralci della vite o al massimo dell'edera, qui i rami dell'albero quando vivo, percorsi da linfa.

10 Oxýmōron, che condensa in paradosso linguistico il tema dell'albero dalle due anime.

11 « Colla » (latinismo).

purpurea; amore-peccato e morte s' identificano. L'atmosfera simbolica si attua fra l'altro in uno stilema caro al D'Annunzio (*un suo vapor*; *un suo libro buono*, con l'accento che *buono* ha nel *Poema paradisiaco*; *un suo lungo brivido*); omogenea l'attribuzione di *un poco* a *piangono* (delle ragazze turbate dalla vista d'un « ospite caro »); più arditi i *piccoli anni* e l'orto bianco *di loro*, le fanciulle ridotte a « macchia » naturale. La frequente dissociazione di ritmo e sintassi (periodi che cominciano e finiscono dentro il verso) e i forti ipèrpati (« quale vi sorrise oggi, alle grate, / ospite caro? », « s'era / all'alba, nell'ignara anima, spento ») dilatano l'endecasillabo in modo non tradizionale. Serrano in compenso il componimento, pure in modo non tradizionale, le corrispondenze nelle aperture di capitolo, « Siedono », « Vedono » (ripetuto, opposto al precedente « guardano »), cfr. pure « sì premono », e le identità di vocale tonica nelle rime che chiudono il primo capitolo, (-*agna* / -*ano*), aprono il secondo (-*enso* / -*ero*), chiudono l'ultimo (-*ento* / -*era* / -*eni*, -*olta* / -*ore*). Notevole l'allitterazione in « vele al vento, vengono ».

I

Siedono. L'una guarda l'altra. L'una
 esile e bionda, semplice di vesti
 e di sguardi; ma l'altra, esile e bruna,
 l'altra ... I due occhi semplici e modesti
 fissano gli altri due ch'ardono. « E mai
 non ci tornasti? ». « Mai! ». « Non le vedesti
 più? ». « Non più, cara ». « Io sì: ci ritornai;
 e le rividi le mie bianche suore,
 e li rivissi i dolci anni che sai;
 quei piccoli anni così dolci al cuore ... ».
 L'altra sorrise. « E di': non lo ricordi
 quell'orto chiuso? i rovi con le more?
 i ginepri tra cui zirlano i tordi?
 i bussi¹ amari? quel segreto canto
 misterioso, con quel fiore, *fior di ...?*² »
 « morte: sì, cara ». « Ed era vero? Tanto
 io ci credeva che non mai, Rachele,
 sarei passata al triste fiore accanto.
 Ché si diceva: il fiore ha come un miele
 che inebria l'aria; un suo vapor che bagna
 l'anima d'un oblio dolce e crudele.

1 « Bossi » (latinismo).

2 Rima franta (in -*ordi*) associata a *divisio*: ricordo del famoso passo ariostesco in cui il morente Brandimarte non riesce ad articolare intero il nome dell'amata (« — Né men ti raccomando la mia Fiordi ... — / Ma dir non poté 'ligi'; e qui finì »).

Oh! quel convento in mezzo alla montagna
cerulëa! ». Maria parla: una mano
posa su quella della sua compagna;
e l'una e l'altra guardano lontano.

II

Vedono. Sorge nell'azzurro intenso
del ciel di maggio il loro monastero,
pieno di litanie, pieno d'incenso.

Vedono; e si profuma il lor pensiero
d'odor di rose e di viole a ciocche,
di sentor d'innocenza e di mistero.

E negli orecchi ronzano, alle bocche
salgono melodie, dimenticate³,
là, da tastiere appena appena tocche ...

Oh! quale vi sorrise oggi, alle grate,
ospite caro? onde più rosse e liete
tornaste alle sonanti camerate

oggi: ed oggi, più alto, *Ave*, ripete,
Ave Maria, la vostra voce in coro;
e poi d'un tratto (perché mai?) piangete ...

Piangono, un poco, nel tramonto d'oro,
senza perché. Quante fanciulle sono
nell'orto, bianco qua e là di loro!

Bianco e ciarliero. Ad or ad or, col suono
di vele al vento, vengono. Rimane
qualcuna, e legge in un suo libro buono.

In disparte da loro agili e sane,
una spiga di fiori, anzi di dita
spruzzolate di sangue, dita umane,
l'alito ignoto spande di sua vita.

III

« Maria! ». « Rachele! ». Un poco più le mani
si premono. In quell'ora hanno veduto
la fanciullezza, i cari anni lontani.

³ Altro dei versi con cui il Serra documenta l'«aura pascoliana» (cfr. *La via ferrata*)

Memorie (l'una sa dell'altra al muto
 premere) dolci, come è tristo e pio ⁴
 il lontanar d'un ultimo saluto!

« Maria! ». « Rachele! ». Questa piange, « Addio! »
 dice tra sé, poi volta la parola
 grave a Maria, ma i neri occhi no: « Io »,

mormora, « sì: sentii quel fiore. Sola
 ero con le cetonie verdi. Il vento ⁵
 portava odor di rose e di viole a »

ciocche. Nel cuore, il languido fermento
 d'un sogno che notturno arse e che s'era
 all'alba, nell'ignara anima, spento.

Maria, ricordo quella grave sera.
 L'aria soffiava luce di baleni
 silenziosi. M' inoltrai leggiera,

cauta, su per i molli terrapieni
 erbosi. I piedi mi tenea la folta
 erba. Sorridi? E dirmi sentia: Vieni!

Vieni! e fu molta la dolcezza! molta!
 tanta, che, vedi ... (l'altra lo stupore
 alza degli occhi, e vede ora, ed ascolta

con un suo lungo brivido ...) si muore! ».

ITALY

È la chiusa del poemetto (ultimo dei *Primi poemetti*) « sacro all'Italia raminga ». Ne sono eroi emigranti di Caprona (in Garfagnana, non la fortezza pisana celebre per Dante) che tornano in visita da Cincinnati al borgo natlo e in questo brano ripartono per l'America. Più che gli insignificanti inserti di inglese (*Joe*, o piuttosto *Joe*, è « Beppe di Taddeo », fratello della Ghita, *Molly* è in diminutivo la bambina Maria, « figlia d'un

⁴ Clausola dantesca (*Inf.* V 117) nell'episodio di Francesca.

⁵ Ricordo del supremo « enjambement » leopardiano nell'*Infinito* (« ... E come il vento / Odo stormir tra queste piante ... »).

⁶ Rima franta (con *-ola*) associata a *divisio*. È variato il precedente verso « d'odor di rose e di viole a ciocche », abilmente spostando di due sillabe. Benché l'associazione di rose e viole sia banalissima, agevolata com'è tra l'altro dall'assonanza, qui sembra evidente un ricordo dantesco (*Purg.* XXXII 58), « men che di rose e più che di viole », e soprattutto il leopardiano (*Il sabato del villaggio*): « mazzolin di rose e di viole ».

altro figlio [di Taddeo] »), attira l'attenzione la mescolanza di forme italo-americane, che solo in tempi recenti sono state oggetto di ricerche scientifiche (*cianza* « fortuna » [*chance*], *ticchetta* « biglietto » [*ticket*]), e di forme o parole lucchesi (*bona*, *barco* « bastimento », *servirò* « presenterò », *fifa* « pavoncella », *il mi'*).

.....
 « *Ioe*, bona cianza!... ». « Ghita, state benel... ».
 « *Good bye* ». « L'avete presa la ticchetta? ».
 « *Oh yes* ». « Che barco? ». « Il *Prinzzessin Irene* ».

L'un dopo l'altro dava a *Ioe* la stretta
 lunga di mano. « Salutate il tale ».
 « *Yes*, servirò ». « Come partite in fretta! ».

Scendean le donne in zoccoli le scale
 per veder Ghita. Sopra il suo cappello
 c'era una fifa con aperte l'ale.

« Se vedete il mi' babbo ... il mi' fratello ...
 il mi' cognato ... ». « *Oh yes* ». « Un bel passaggio¹
 vi tocca, o Ghita. Il tempo è fermo al bello ».

« *Oh yes* ». Facea pur bello! Ogni villaggio
 ridea nel sole sopra le colline.
 Sforian le rose da' rosai di maggio.

*Sweet sweet*²... era un sussurro senza fine
 nel cielo azzurro. Rosea, bionda, e mesta,
Molly era in mezzo ai bimbi e alle bambine.

Il nonno, solo, in là volgea la testa
 bianca. Sonava intorno mezzodì³.
 Chiedeano i bimbi con vocio di festa:

« Tornerai, *Molly*? ». Rispondeva: — Sì! —

1 « Traversata ».

2 Richiamo a un passo precedente (« *Sweet ... Sweet ...* Ho inteso quel lor dolce grido / dalle tue labbra ... *Sweet*, uscendo fuori, / e *sweet sweet sweet*, nel ritornare al nido »). Il grido delle rondini equivoca con la parola inglese che, precisa in nota il Pascoli stesso, « vale 'dolce', ed è, per dir così, consacrato a *home*. Casa mia! Casa mia! ».

3 Si noti l'ultima rima tronca, come già in *Colloquio*.

DA « NUOVI POEMETTI »
IL CHIÙ

L'assiuolo, da cui s' intitola una delle *Myricae* (vedi sopra), è qui chiamato toscamente con quello che là era ancora solo il suo verso. L'allusione alla morte, ora più esattamente all'amore-morte, si precisa in senso narrativo: Viola veglia nella notte delle nozze tra sua sorella Rosa e Rigo (parecchi dei *Poemeti* si svolgono attorno a questi umili eroi garfagnini; a cui, negli ultimi versi, è « epicamente » rivolta l'allocuzione diretta).

I

— Addio! —. La notte, troppo grande il letto
era a Viola. Stava dal suo canto,
con incrociate le due mani al petto;

ma non dormiva. Non aveva pianto.
Dicea di quando in quando una preghiera.
Dormir, sognare, non volea; ché tanto ...

non c'era più! Perché sognar che c'era?
non saper più, ma per un poco, appena,
ch'era partita al rosseggiar di sera?

La notte in cielo risplendea serena:
tra cielo e terra un murmure, uno spesso
palpito, l'onda d'un'assidua lena ¹.

E Violetta si chiedea sommessamente
dov'era quella che non c'era più.
Col dolce verso sempre mai lo stesso
le rispondeva di lontano il chiù.

II

Splendea lassù la gran luce di Sirio ².
Recava odor di fiori pésti il vento.
— Ell'era andata a chi sa qual martirio!

¹ « Respiro ».

² La stella più brillante del cielo. Rosa, come risulta dai poemetti che precedono *I' chiù*, era andata sposa di luglio, cioè nell'epoca canicolare (Canicula era il nome latino di Sirio, nel Cane maggiore sorgente in quel periodo).

Ora, dov'era? A lume acceso o spento?³
 Buon che le mise al collo, nell'aspetto⁴,
 quella sua croce piccola d'argento!

Ella doveva ora vegliar nel letto
 sola con lui! senza sperare aiuto! —.
 Viola i panni si stringea sul petto.

— Che cosa avrebbe egli da lei voluto?
 Qual piaga dare tenera e mortale
 a quelle carni bianche, di velluto?

Qual pianto fa di quel ch'è ora, e quale
 rimpianto mai di quel ch'un giorno ful... —.
 Col mesto verso eternamente uguale
 le rispondeva di lontano il chiù.

III

Quando cantò la prima capinera
 nel puro cielo d'ambra e di viola,
 dormiva, sciolta la gran chioma nera.

Dormiva forte, stretta alle lenzuola;
 e se sognò, non ricordò, che cosa.
 Si levò tardi. E come te, Viola,
 anche i tuoi vecchi. E tu più tardi, o Rosa.

DA « CANTI DI CASTELVECCHIO »

Poiché in questa raccolta s'infittiscono i vocaboli ricavati dal toscano rustico, sembra indispensabile trascrivere preliminarmente la giustificazione economico-acustica (oltre che di altra natura) con cui l'autore comincia la sua nota alla 2ª edizione:

« Ci sono parolette che mal s'intendono. È vero. Sono, in vero, proprie dell'agricoltore; e chi non è agricoltore, non le sa; sono vive ancora, dopo tanti secoli, su queste appartate montagne; e chi in queste montagne non è stato, crede che siano parole morte, risuscitate per far rimanere male lui. Ma no, non per codesto io le rimetto in giro; bensì, ora per amor di verità, ora per istudio di brevità. I miei con-

³ Ricordo dantesco (*Purg.* III 132) in rima, forse non opportuno: l'« a lume spento » di Manfredi.

⁴ « Attesa, intervallo ». Ma è, nel senso ordinario, prossima clausola dantesca (*Purg.* II 79), anch'essa forse disturbatrice.

tadini e montanini parlano a quel modo, e parlando a quel modo parlano spesso meglio che noi, specialmente quando la parola loro è più corta, e ha l'accento su la sillaba radicale, sicché s'intende anche a distanza, da colletto a colletto, e fa il suo uffizio da sé e non ha bisogno dell'aiuto d'un aggettivo o d'un avverbio. Sì: lo scrittore o dicitore che spende due parole per un'idea sola è come l'uccellatore che spreca due cartucce per un solo pettirosso, e non lo coglie ».

LA PARTENZA DEL BOSCAIOLO

Doppie quartine a rime alterne e a misure ugualmente alterne (novenario, ottonario), tolto il più lungo ritornello: poiché il novenario ha ritmo giambico e l'ottonario trocaico, si ha in realtà alternanza del medesimo schema con e senza sillaba atona iniziale. Il tema è così dichiarato in nota dall'autore: « Si chiamano lombardi i modenesi dei monti, a confine coi *toschi* (così li chiamano). Sono uomini alti, quadrati, biondi, con occhi cerulei: veri *langobardi*; e sono poveri e forti, e vengono ogni anno in Toscana donde muovono per le isole e anche per l'Africa, a segare e squadrare legna. Essi, che sono immaginosi e poetici, grandi raccontatori di fole a veglia, dicono che la cinciallegra dà a loro il segno della partenza, cantando *tient'a su*. E pare, in verità ».

I

La scure prendi su, Lombardo,
da Fiumalbo e Frassinoro! ¹
Il vento ha già spiumato il cardo,
fruga la tua barba d'oro.
Lombardo, prendi su la scure,
da Civago e da Cerù ²:
è tempo di passar l'alture:
tient'a sul tient'a sul tient'a sul

II

Più fondo scavano le talpe
nelle prata ³ in cui già brina.
È tempo che tu passi l'Alpe ⁴,
ché la neve s'avvicina.
Le talpe scavano più fondo.
Vanno più alte le gru.

¹ Borgate dell'Appennino modenese (i nomi allitterano).

² Minori località (dai nomi pure allitteranti) dell'Appennino reggiano: Civago è in comune di Villa Minozzo; Cerù sembra però risultare da un incrocio di Carù e Cerrè (Sologno). finitime frazioni dello stesso comune.

³ Plurale rustico.

⁴ « Le alte montagne », traduce il Pascoli (qui l'Appennino, come nei nomi di San Pellegrino in Alpe [Garfagnana] o San Benedetto in Alpe [Romagna]): « l'alpe passai con voce di dolore », scriveva già Cino da Pistoia.

Fa come queste, e va pel mondo:
tient'a sul! tient'a sul! tient'a sul!

III

Per le faggete e l'abetine,
 dalle fratte e dal ruscello,
 quel canto suona senza fine,
 chiaro come un campanello.
 Per l'abetine e le faggete
 canta, ogni ora ogni dì più,
 la cinciallegra e ti ripete:
tient'a sul! tient'a sul! tient'a sul!

IV

Di bosco è come te, la cincia:
 campa su la macchia anch'essa.
 Sa che, col verno che comincia,
 ti finisce la rimessa ⁵.
 La cincia è come te, di bosco:
 sa che pane non n' hai più.
 Va dove n' ha rimesso il Tosco:
tient'a sul! tient'a sul! tient'a sul!

V

Le gemme qua e là col becco
 picchia: anch'essa è taglialegna.
 Nel bosco è un picchierellar secco
 della cincia che t' insegna.
 Col becco qua e là le gemme
 picchia al mo' ⁶ che picchi tu.
 Va, taglialegna, alle maremme ...
tient'a sul! tient'a sul! tient'a sul!

VI

Ha il nido qua e là nei buchi
 d' ischie ⁷ o d'olmi, ove gli ⁸ garba;

5 « Provvista » (e subito sotto *rimettere* « far provvista »): voce locale.

6 Troncamento dialettale.

7 « Roveri ».

8 Dialettale (femminile).

e pensa forse a que' tuoi duchi ⁹,
grandi, dalla lunga barba.
Nei buchi erbiti ¹⁰ dove ha il nido,
pensa al gran tempo che fu;
e getta ancora il vecchio grido:
tient'a sul! tient'a sul! tient'a sul!

VII

Un'azza ¹¹ è quella con cui squadri
là, nel verno, il pino e il cerro ¹²;
con cui picchiavano i tuoi padri
sopra i grandi elmi di ferro.
Tu squadri i tronchi, ora; con l'azza
butti le foreste giù.
Va ora senza più corazza ...
tient'a sul! tient'a sul! tient'a sul!

VIII

Rimane nella valle il canto.
Sono ormai, le cincie, sole.
La scure dei lombardi intanto
lassù brilla contro il sole.
E sempre il canto che rimane,
giunge in alto alla tribù,
che parte a guadagnarsi il pane:
tient'a sul! tient'a sul! tient'a sul!

L' UCCELLINO DEL FREDDO

Sestine (seguite da ritornello) in cui si alternano novenari di diverso tipo, a rime prima alterne poi baciata. Diversamente dalla lirica precedente, i novenari non hanno quattro accenti e ritmo giambico, bensì tre accenti e struttura anapestico-giambica, con primo accento sulla terza sillaba i dispari, sulla seconda i pari. Squisita la tessitura fonica: onomatopoeie, allitterazioni e soprattutto opposizioni di timbri, con estrema varietà vocalica. Sul tema dice l'autore: « Lo sgricciolo, detto *cocla* o guscio di

9 Longobardi (si vedano i *padri* della strofa successiva); alla vulgata, benché controversa, etimologia del cui nome alluderà *dalla lunga barba*.

10 « Erbosi ».

11 « Accetta » (forma settentrionale).

12 Specie di quercia.

noce dai romagnoli. Questo e altro il lettore potrà imparare intorno al grazioso uccellino da un vispo libretto di A. Bacchi della Lega, *Caccie e costumi degli uccelli silvani* ... Dal qual libretto ho preso, anche, con una lievissima modificazione, il verso arido dello sgricciolo: *tr tr tr terit tirit* ».

I

Viene il freddo. Giri per dirlo
tu, sgricciolo, intorno le siepi;
e sentire fai nel tuo zirlo
lo strido di gelo che crepi.
Il tuo trillo sembra la brina
che sgrigiola ¹; il vetro che incrina ...
trr trr trr terit tirit ...

II

Viene il verno. Nella tua voce
c'è il verno tutt'arido e tecco ².
Tu somigli un guscio di noce,
che ruzzola con rumor secco.
T'ha insegnato il breve tuo trillo
con l'elitre tremule il grillo ...
trr trr trr terit tirit ...

III

Nel tuo verso suona scrio scrio ³,
con piccoli crepiti e stiocchi ⁴,
il segreto scricchiolettio ⁵
di quella catasta di ciocchi.
Uno scricchiolettio ti parve
d'udirvi cercando le larve ...
trr trr trr terit tirit ...

IV

Tutto, intorno, screpola rotto.
Tu frulli ad un tetto, ad un vetro.

1 « Scricchiola », s' intenda sotto i passi. « Lo sgrigliollo (parola cara al Tommaseo) del calza-retto », scrive il Pascoli nel suo commento a Catullo.

2 « Intirizzito o interito » (Pascoli): è garfagnino.

3 « Puro e semplice » (ma qui ha mero valore fonosimbolico).

4 Forma toscana di *schiocchi*, « scoppi ».

5 Derivato, certo pascoliano, da *sericchiolare* attraverso uno * *scricchiolettare*.

Così rompere odi lì sotto,
 così screpolare lì dietro.
 Oh! lì dentro vedi una vecchia
 che fiacca ⁶ la stipa e la grecchia ⁷ ...
trr trr trr terit tirit ...

V

Vedi il lume, vedi la vampa.
 Tu frulli dal vetro alla fratta.
 Ecco un tizzo soffia, una stiampa ⁸
 già croscia ⁹, una scorza già scatta ...
 Ecco nella grigia casetta
 l'allegra fiammata scoppietta ...
trr trr trr terit tirit ...

VI

Fuori, in terra, frusciano foglie
 cadute. Nell'Alpe ¹⁰ lontana
 ce n'è un mucchio grande che accoglie
 la verde tua palla di lana.
 Nido verde tra foglie morte,
 che fanno, ad un soffio più forte ...
trr trr trr terit tirit ...

IL CIOCCO

È un lungo poemetto affine ai *Conviviali*, in due canti di endecasillabi (nella parte essenziale), con intenzione di contro canto omerico. La scena è di ambiente e linguaggio garfagnino, almeno nel primo canto (nel secondo il poeta si smarrisce per conto suo in riflessioni cosmiche), dove il bruciamento di un ciocco di quercia in cui s'erano annidate le formiche provoca le riflessioni, su questi animaletti, dei contadini adunati a veglia. Se ne riproduce un brano per documentare l'esperimento vernacolare del Pascoli. Il quale fornisce in nota la traduzione dei vocaboli dialettali, che qui si danno secondo l'ordine in cui appariranno nel passo: *portare in collo* «portar carichi» (detto di uomini); *incaschito* «d'un tratto invecchiato, ammalazzito»; *scentare* «tagliare del tutto»; *tiglia* «filamento della canapa» (ma qui il tegumento chitinoso); *nimo* «nessuno»;

6 «Spezza» (regionale).

7 O *grecchia* (cfr. sopra *sgricciolo* per *scricciolo*), sorta di erica.

8 O *schianza* (cfr. *stiocco*), garfagnino per *schiaffa*, «grossa scheggia».

9 Più toscano di *scroscia*.

10 Cfr. la nota 4 alla lirica precedente.

cavestro « fune per legar le bestie e anche i carichi »; *bardella* « un sacco o altro, con paglia o fieno, per servir di riparo alla nuca e al collo sotto il carico »; *potere* (di un carico) « reggerlo »; *telare* « andar via rapidamente »; *carraiuola* « viotterello pei monti »; *esporsi* « porre il carico su un poggetto per riposarsi un poco, e riprenderlo subito rapidamente »; *sciurino* « ventarello fresco ».

.
E disse il Topo, portatore in collo,
primo, fuor che del Nero; sì, ma questi
porta più poco, e brontola incaschito:
— Carico piccolo è che scenta il bosco —:

« Vogliono dire ¹ ch' han la tiglia soda ²
più che nimo altri che di mattinata
porti in monte il cavestro e la bardella.
E hanno l'arte, perché intorno al peso
girano ora all'avanti ora all'indietro
or dalle parti, per entrarci sotto.
Se lo possono, via, telano; quando
non lo possono, vanno per aiuto;
e su e su, per una carraiuola:
come una nera fila di muletti
di solitari carbonai, su l'Alpe, ³
che in quel silenzio semina i tintinni
de' suoi sonagli. Alcuno ecco s'espone,
come anco noi, per ragionar ⁴ con altri
che scende, e frescheggiare ⁵ allo sciurino ».

.

LA TOVAGLIA

Strofette di tutti ottonari, che constano ognuna di due distici a rime alterne e di due a rima baciata. Grande rilievo ha la variazione degli schemi accentuativi. Dice l'autore: « in Romagna si raccomanda veramente di sparecchiare dopo cena, perché se si lascia la tovaglia sul tavolo, *vengono i morti* ».

Le dicevano: — Bambinal
che tu non lasci mai stesa,

1 « Sostengono ».

2 « Dura ».

3 Cfr. l'ultima nota alla lirica precedente.

4 « Discorrere ».

5 « Rinfrescarsi ».

dalla sera alla mattina,
 ma porta dove l'hai presa,
 la tovaglia bianca, appena
 ch'è terminata la cena!
 Bada, che vengono i morti,
 i tristi, i pallidi morti!

Entrano, ansimano, muti.
 Ognuno è tanto mai stanco!
 e si fermano seduti
 la notte intorno a quel bianco.
 Stanno lì sino al domani,
 col capo tra le due mani,
 senza che nulla si senta,
 sotto la lampada spenta —.

È già grande la bambina:
 la casa regge, e lavora:
 fa il bucato e la cucina,
 fa tutto al modo d'allora.
 Pensa a tutto, ma non pensa
 a sparecchiare la mensa.
 Lascia che vengano i morti,
 i buoni, i poveri morti.

Oh! la notte nera nera,
 di vento, d'acqua, di neve,
 lascia ch'entrino da sera,
 col loro anelito lieve;
 che alla mensa torno torno
 riposino fino a giorno,
 cercando fatti lontani
 col capo tra le due mani.

Dalla sera alla mattina,
 cercando cose lontane,
 stanno fissi, a fronte china,
 su qualche briciola¹ di pane,
 e volendo ricordare,
 bevono lagrime amare.
 Oh! non ricordano i morti,
 i cari, i cari suoi morti!

1 « Briciola » (particolarmente in Emilia).

— Pane, sì ... pane si chiama,
 che noi spezzammo concordi:
 ricordate?... È tela, a dama²:
 ce n'era tanta: ricordi?...
 Queste?... Queste sono due,
 come le vostre e le tue,
 due nostre lagrime amare
 cadute nel ricordare! —.

IL GELSOMINO NOTTURNO

Quartine a rime alterne di novenari su tre accenti, ad attacco giambico nel primo distico, ad attacco anapestico nel secondo: l'alternanza ritmica è dunque ottenuta associando fra loro, con altra formula, i due tipi di ugual misura presenti ad esempio nell'*Uccellino del freddo*. Nell'ultima quartina lo sdrucciolo *petali*, in sinalefe con l'*un* del verso seguente, rima con *segreta*. (Così in Virgilio un esametro può finire con *nepotesque*, eliso davanti all'*Haec* successivo). A una continuità affine, quella del detto col non detto, allude l'*E* iniziale, conforme a esempi protoromantici (gli inizi foscoliani *E tu ne' carmi avrai perenne vita* e *Né più mai toccherò le sacre sponde*) spesso echeggiati dal Carducci giovanile (*E tu, venuto a' belli anni ridenti, Né vi riveggo mai, toscani colli, Ma non così, quando superbo apriva* ecc.). La poesia s'intende bene solo sapendo che è scritta per le nozze d'un intimo amico; dice infatti la nota del Pascoli: «E a me pensi Gabriele Briganti risentendo l'odor del fiore che olezza nell'ombra e nel silenzio: l'odore del 'gelsomino notturno'. In quelle ore sbocciò un fiorellino ...: voglio dire, gli nacque il suo Dante Gabriele Giovanni».

E s'aprono i fiori notturni,
 nell'ora che penso a' miei cari.
 Sono apparse in mezzo ai viburni¹
 le farfalle crepuscolari.

Da un pezzo si tacquero i gridi:
 là sola una casa bisbiglia.
 Sotto l'ali dormono i nidi,
 come gli occhi sotto le ciglia.

Dai calici aperti si esala
 l'odore di fragole rosse.

2 Cioè tessuta a scacchi.

1 Forse la specie detta palle di neve.

Splende un lume là nella sala.
Nasce l'erba sopra le fosse.

Un'ape tardiva sussurra
trovando già prese le celle.
La Chiocchetta ² per l'aia azzurra
va col suo pigollo di stelle.

Per tutta la notte s'esala
l'odore che passa col vento.
Passa il lume su per la scala;
brilla al primo piano: s'è spento ...

È l'alba: si chiudono i petali
un poco gualciti; si cova,
dentro l'urna molle e segreta,
non so che felicità nuova.

IL SOGNO DELLA VERGINE

Cinque periodi di cinque strofette di tutti novenari su tre accenti ad attacco giam-bico: due coppie di terzine connesse dalla rima del verso centrale, una quartina a rime alterne. Alla fine del secondo periodo e all'inizio del quarto (e perciò a distanza sim-metrica) uno sdrucciolo rima con un piano (*alito* con *ali*, *dondola* con *profondo*), ma la sillaba finale conta per il verso successivo, di per sé ottonario; alla fine del quarto *apprèssati* (in rima con *essa*) fa sinalefe con l'inizio vocalico del verso seguente (cfr. *Il gelsomino notturno*), alla fine dell'ultima terzina del quinto *cantarono* (in rima con *chiaro*) addirittura si compensa con l'*i* ... della quartina. Per l'analisi dei timbri basterà rilevare che le toniche della prima quartina (*-ivo*, *-atte*), del resto preparate nelle precedenti ter-zine (*-asa*, *-are*, *-iso*), si rovesciano nella seconda (*-ali*, *-ito*) e nell'ultima (*-aria*, *-ia*); ma si lascia al lettore di compierla.

La vergine dorme. Ma lenta
la fiamma dal puro alabastro ¹
le immemori ² palpebre tenta;
bussa alla chiusa anima. Il lume
vacilla nell'ombra, come astro
di vita tra un velo di brume.

2 « Nome contadino delle Pleiadi » (Pascoli).

1 Della lampada, secondo una figurazione da pittore « prerafaelita ».

2 « Fuori di coscienza ».

Echeggia nell'anima, invasa
dal sonno, quel battere, e pare
destare la tacita casa.

La casa si desta: un sorriso
s'accende, si muove ed appare
via via qua e là per il viso ...

La vergine sogna: ed un rivo
di sangue stupisce le intatte
sue vene, d'un sangue più vivo,
più tiepido: come di latte ...

II

Stupisce le placide vene
quel flutto soave e straniero,
quel rivolo, labile, lene,

d'ignota sorgente, che sembra
che inondi di blando mistero
le pie sigillate sue membra.

Le gracili membra non sanno ³
lo schianto, non sanno l'amplesso:
nel cuore, sì ⁴ forse un affanno

c'è, l'ombra di un palpito, l'orma
d'un grido: il respiro sommerso
d'un vago ricordo che dorma;

che dorma nel cuore ed esali
nel cuore il suo sonno romito.

La vergine sogna: ecco un alito
piccolo, accanto ... un vagito ...

III

Un figliol che posa nel letto
suo vergine! e cerca assetato
le fonti del vergine petto!

³ « Conoscono, hanno esperienza di », uso dantesco ripreso dal Carducci (« Sai tu l' isola bella ...? »)
e poi banalizzato dal D'Annunzio.

⁴ « Bensì ».

O figlio d'un intimo riso
dell'anima! o fiore non nato
da seme, sbocciato improvviso!

Tu fiore non retto da stelo,
tu luce non nata da fuoco,
tu simile a stella del cielo;

dal cielo dell'anima, ov'ora
sbocciasti improvviso, tra poco
tu dileguerai nell'aurora.

In tanto tu vivi per una
breve ora; in un'anima, in tanto,
di vergine; in quella tua cuna
tu piangi il tuo tacito pianto.

IV

Si dondola dondola dondola
senza rumore la cuna
nel mezzo al silenzio profondo;

così, come tacito al vento,
nel tacito lume di luna,
si dondola un cirro d'argento.

Oh! dormi col tremollo muto
dell'esile cuna che avesti!
non piangerlo tutto, il minuto

che avesti, dell'esile vita!
nel cuore di mamma non resti
quell'eco di pianto, infinita!

Sorridile, guardala; appressati
a mamma, ch'ormai non ha più,
per vivere un poco ancor essa,
che il poco di fiato ch'hai tu!

V

Il lume inquieto ora salta
guizzando, ora crepita e scende:
s'è spento. Quïete più alta.

Nell'ombra già rara, già scialba
 traverso le immobili tende
 si sfuma la nebbia dell'alba.

Il fiore improvviso, non sorto
 da seme, non retto da stelo ...
 svanito! Non nato, non morto:

svanito nell'alito chiaro
 dell'alba! svanito dal cielo
 notturno del sogno! — Cantarono

i galli, rabbrivìdì l'aria,
 s'empì di scalpici la via;
 da lungi squillò solitaria
 la voce dell'Avemaria.

LA SERVETTA DI MONTE

Sestine formate ciascuna da due distici a rime alterne e uno a rima baciata. Tutti novenari, ma ad attacco anapestico nei primi due distici, giambico nell'ultimo (cfr. *Il gelsomino notturno*). Qualche sagace variazione nell'accento centrale (si confrontino i versi del distico di chiusa). Il distico, spesso il verso isolato, coincide con la partizione sintattica, come di massima in altre liriche della stessa categoria (*La partenza del boscaiolo*, *L'uccellino del freddo*, *Il gelsomino notturno*). Molto notevoli anche qui i valori timbrici: per esempio i binomi allitteranti (*sola e selvaggia*, *tacito e tetro*), o nelle rime della penultima strofa la costante consonantica con variazioni (*-ènte*, *-ando*, *-ònde*).

Sono usciti tutti. La serva
 è in cucina, sola e selvaggia.
 In un canto siede ed osserva
 tanti rami appesi alla staggia¹.
 Fa un giro con gli occhi, e bel bello
 ritorna a guardarsi il pannello².

Non c'è nulla ch'essa conosca.
 Tutto pende tacito e tetro.
 E non ode che qualche mosca
 che d'un tratto ronza ad un vetro;

¹ Il mobile che regge i recipienti di cucina.

² « Grembiale (da donna) », garfagnino.

non ode che il croccollo roco
che rende la pentola al fuoco.

Il musino aguzzo del topo
è apparito ad uno spiraglio.
È sparito, per venir dopo:
fa già l'acqua qualche sonaglio ³...
Lontano lontano lontano
si sente sonare un campano.

È un muletto per il sentiero,
che s'arrampica su su su;
che tra i faggi piccolo e nero
si vede e non si vede più.
Ma il suo campanaccio si sente
sonare continüamente.

È forse anco un'ora di giorno ⁴.
C'è nell'aria un fiocco di luna.
Come è dolce questo ritorno
nella sera che non imbruna!
per una di queste serate!
tra tanto odorino d'estate!

La ragazza guarda, e non sente
più il campano che a quando a quando.
Glielo vela forse il torrente
che a' suoi piedi cade scrosciando;
se forse non glielo nasconde
la brezza che scuote le fronde;

od il canto dell'usignolo
che, tacendo passero e cincia,
solo solo con l'assiuolo
la sua lunga veglia comincia,
ch'ha fine su l'alba, alla squilla,
nel cielo, della tottavilla ⁵.

3 Per la cominciata ebullizione.

4 « Mancherà un'ora a buio » (l'accento cade su *anco*, non su *forse*).

5 Appartiene alla famiglia delle allodole.

ADDIO !

Quattro coppie di strofe che constano di due distici a rime alterne, in decasillabi trocaici, più un decasillabo anapestico tronco, a rima comune per la coppia; di questa stessa misura è il ritornello che precede ogni strofa, con rima costante (-io) per l'intero componimento, e di lezione costante per ogni coppia. Il ritornello e la rima tronca finale ritornano ogni due coppie (*Dunque, rondini rondini, addio!* e finale -à nella prima e nella terza coppia, *Oh! se, rondini rondini, anch'io ...* e finale -à nella seconda e nella quarta coppia).

Dunque, rondini rondini, addio!

Dunque andate, dunque ci lasciate
per paesi tanto a noi lontani.

È finita qui la rossa estate.

Appassisce l'orto: i miei gerani
più non hanno che i becchi di gru ¹.

Dunque, rondini rondini, addio!

Il rosaio qui non fa più rose.

Lungo il Nilo voi le rivedrete.

Volerete sopra le mimose
della Khala ², dentro le ulivete
del solingo Achilleo ³ di Corfù.

Oh! se, rondini rondini, anch'io ...

Voi cantate forse morti eroi,
su quest'albe, dalle vostre altane,
quando ascolto voi parlar tra voi
nella vostra lingua di gitane ⁴,
una lingua che più non si sa.

Oh! se, rondini rondini, anch'io ...

1 I caratteristici frutti del geranio, che infatti deve loro il suo greco nome (γέρανος «gru»); anche in francese il selvatico *Geranium Robertianum* (cicuta rossa) si chiama *bec-de-grue*.

2 La Qal 'a (fortezza), ora in rovina, capitale nel Mille della dinastia berbera degli Hammaditi (Algeria), che poi l'abbandonarono per la non lontana Bugia.

3 L'Achilleion, castello costruito alla fine dell'Ottocento per l'imperatrice Elisabetta d'Austria (la moglie di Francesco Giuseppe assassinata a Ginevra dall'anarchico Luccheni, cfr. del Pascoli, in *Odi e inni, Nel carcere di Ginevra*); più tardi vi abitò Guglielmo II di Germania.

4 « Zingare », anch'esse nomadi dal linguaggio incomprensibile (quello degli zingari ha un'originaria base indiana).

O son forse gli ultimi consigli
 ai piccini per il lungo volo.
 Rampicati stanno al muro i figli
 che al lor nido con un grido solo
 si rivolgono a dire: Si va?

Dunque, rondini rondini, addio!

Non saranno quelle che le case ⁵
 han murato questo marzo scorso,
 che a rifarne forse le cimase ⁶
 strisceranno sopra il Rio dell' Orso ⁷,
 che rugliava ⁸, e non mormora più.

Dunque, rondini rondini, addio!

Ma saranno pur gli stessi voli;
 ma saranno pur gli stessi gridi;
 quella gioia, per gli stessi soli;
 quell'amore, negli stessi nidi;
 risarà tutto quello che fu.

Oh! se, rondini rondini, anch' io ...

io li avessi quattro rondinotti
 dentro questo nido mio di sassi!
 ch' io vegliassi nelle dolci notti,
 che in un mesto giorno abbandonassi
 alla libera serenità!

Oh! se, rondini rondini, anch' io ...

rivolando su le vite loro,
 ritrovando l'alba del mio giorno,
 rimurassi sempre il mio lavoro,
 ricantassi sempre il mio ritorno,
 mio ritorno dal mondo di là!

5 I nidi.

6 Gli orli superfori.

7 Torrentello garfagnino.

8 Garfagnino, « urlava, sonava cupo » (secondo la traduzione del Pascoli).

DA « POEMI CONVIVIALI »

LA CIVETTA

Secondo dei *Poemi di Psyche*. Endecasillabi sciolti: i versi «spaziosi e vibranti» descritti dal Serra si distendono affrancati dalla rima. Tema: la morte di Socrate, secondo i dialoghi platonici, in particolare il *Fedone*, ma vista da un angolo familiare. Il prigioniero è custodito a cura degli Undici (la magistratura incaricata della detenzione ed esecuzione dei rei) in un carcere scavato entro la roccia (lo si indica ancora sulle pendici della collina del Museo, a sud dell'Acropoli). Per trenta giorni la condanna non fu potuta eseguire perché il giorno prima era partita per Delo l'ambasceria mandata annualmente ad Apollo (per ringraziarlo del sussidio prestato a Teseo nella lotta contro il Minotauro); ed «è legge per gli Ateniesi che in questo periodo di tempo la città si conservi pura, e quindi nessuno possa essere per giudizio pubblico mandato a morte se prima non sia giunta la nave a Delo e poi di nuovo ritornata» (*Fedone*, trad. Valgimigli). Ora però la nave è di ritorno (Critone, nel dialogo a lui intitolato, comunica a Socrate il suo avvistamento al capo Sunio), e Socrate beve la cicuta.

« O tristi capil¹ O solo voci! O schiene
vaie² così come la biscia d'acqua!
Via di costì! » gridava agro il custode
della prigionie. Era selvaggio il luogo,
deserto, in mezzo della sacra Atene,
con sue deformi catapecchie al piede
di bigie rocce dalle strie giallastre,
f'ene di buchi, verdeggianti appena
qua e là di partenio³ e di serpillio⁴.
Il sole era sui monti, e nell'azzurro
passava fosco a ora a ora un volo
d'aspri rondoni che girava attorno,
sopra la rocca, alla gran Dea di bronzo⁵,
forte strillando. Ed anche in terra un gruppo
di su di giù correva, di fanciulli;
strillando anch'essi. Ed ecco s'aprì l'uscio
della casa degli Undici, e il custode
alzò dal tetro limitar la voce.

1 Calco, come i seguenti, di ingiurie greche.

2 « Screziate » (dalle frustate).

3 « Matricale » o « matricaria », specie di crisantemo selvatico.

4 Timo selvatico.

5 La gigantesca Athena Prómachos di Fidia, sull'Acropoli (o la Lemnia, non comunque la più celebre Parthénos, che era criselefantina). Ad Atena era naturalmente sacra la civetta.

Egli diceva: « È per voi scianto ⁶ ancora?
 Ieri da Delo ritornò la nave
 sacra, e le feste sono ormai finite.
 Non è più tempo di legar col refe
 gli scarabei! Non più, di fare a mosca
 di bronzo! ». Un poco più lontano il branco
 trasse⁷, in silenzio. Poi gridarono: « Ohe?
 che parli tu di scarabei, di mosche?
 È una civetta ». In vero una civetta
 tutta arruffata era nel pugno a Gryllo ⁸
 figlio di Gryllo facitor di scudi,
 ch'era il più grande. Ma l'avea pocanzi
 in un crepaccio Hyllo predata, il figlio
 d' Hyllo vasaio, ch'era il più piccino.
 In un crepaccio della bigia rupe,
 sotto un cespuglio di parietaria ⁹,
 vide due rilucenti Hyllo stateri ¹⁰
 d'oro, nell'ombra, e s'appressò; ma l'oro
 non c'era più: poi li rivide i due
 fissi e tondi nell'ombra occhi d'uccello.
 Una civetta della Dea di Atene
 immobilmente riguardava il figlio
 d' Hyllo vasaio; che con le due mani
 all' improvviso l'abbrancò su l'ali,
 e la portava. E Coccalo sorvenne
 che gliela prese; a Coccalo la prese
 Cottalo; e Gryllo a lui la vinse: allora
 Cottalo pianse, Coccalo sorrise,
 e il piccolino frignò dietro il grande.

Ma Gryllo avvinse con un laccio un piede
 della civetta, e la faceva sbalzare
 e svolazzare al caldo sole estivo.
 E dai tuguri altri fanciulli, figli
 d'arcieri sciti, figli di metèci ¹¹,
 trassero ¹². E in mezzo a tutti la civetta

6 « Vacanza » (vernacolo toscano).

7 « Si ritirò », letterario.

8 Nome ben ateniese (così si chiamava il padre di Senofonte). Illo si chiamava un figlio di Bracle
 (si noti la grafia ellenizzante o latineggiante, per cui nota a *Epor*).

9 La « vetriola » o « muraiola ».

10 Monete d'oro (di due dramme).

11 Forestieri (con diritti limitati).

12 « Convennero » (si veda sopra).

chiudeva apriva trasognata gli occhi
 rotondi, fatti per la sacra notte.
 E il coro « Balla » cantò forte « o muori! ».

E nel carcere in tanto era un camuso
 Pan boschereccio, un placido Sileno
 col viso arguto e grossi occhi di toro.
 Dolce parlava. E gli sedeva ai piedi
 un giovanetto dalla lunga chioma,
 bellissimo. E molti altri erano intorno,
 uomini, muti. Ed a ciascuno in cuore
 era un fanciullo che temeva il buio;
 e il buon Sileno gli faceva l'incanto.
 « Voi non vedete ciò ch'io sono. Io sono »
 egli diceva « ciò che di me sfugge
 agli occhi umani: l'invisibile. Ora
 s'ei guarda, come fosse ebbro, vacilla;
 ma non è lui, non è quest'io, che trema:
 trema ciò ch'egli guarda, che si vede,
 che mai non dura uguale a sé, che muore.
 Io, di me, sono l'anima, che vive
 più, quanto più vive con sé, lontana
 dal mondo, nella sacra ombra dei sensi.
 E s'ella parta libera per sempre,
 nella notte immortale, ove si trovi
 ella con tutto che non mai vacilla,
 ella morrà? non vedrà più? ». Qualcuno
 « Vedrà » rispose; « Non morrà » rispose.

Poi fu silenzio. Il musico vegliardo
 Pan era solo, accanto al suo pensiero,
 invisibile. Il bello adolescente,
 supino il capo, con la lunga chioma
 spiovente, lungi dalla nuca, all'aria,
 beveva l'eco delle sue parole.
 Ed ecco entrò dall'abbaino un canto
 d'acute voci: « Balla, dunque, o muori! ».

E il custode dal tetro uscio i fanciulli
 striduli fece lontanar nel sole,
 fuor dell'ombra dei tetti e della roccia.
 Ma là, nel sole, molleggiò ¹³ più goffa

13 « Si piegò elasticamente ».

sul pugno a Gryllo, s'arruffò, chiudendo
 aprendo gli occhi, la civetta, e i bimbi
 ridean più forte. Onde il custode: « O Gryllo
 figlio di Gryllo, tu che sei più savio,
 dà retta. Sai: codesto uccello è sacro
 alla Dea nostra, a cui tu canti l' inno
 movendo nudo coi compagni nudi
 per la città. La nostra Dea sa tutto,
 ché gli occhi ha grigi, di civetta, e vede
 con essi per l'oscurità del cielo ».
 « No, che non vede » disse Hyllo « né vuole
 vedere, e chiude gli occhi tondi al sole ».
 « Passero, taci. Tu, Gryllo » il custode
 riprese, « grande già mi sei. Conosco
 tuo padre, il buono artefice di scudi.
 Tu gli somigli come fico a fico.
 Fa chetare le tortore ciarliere.
 C'è dentro la mia casa uno che muore! ».
 « Chi? Questa sera? ». « Al tramontar del sole! ».
 « Perché? ». « La nave ritornò da Delo.
 Ed egli vide un sogno: una vestita
 di bianche vesti, che gli disse: O uomo,
 il terzo giorno toccherai la terra!
 E la cicuta, sì, berrà dentr'oggi.
 Tra poco, o Gryllo. Che in silenzio ei muoia! ».

Tacquero allora i giovanetti a lungo
 pensando all'uomo che così, per mare,
 tornava in patria. E Gryllo disse: « È l'uomo
 che andava scalzo e passeggiava in aria,
 e diceva che il sole era una pietra,
 e sapeva che terra era la luna ... ».
 Ed in silenzio trassero alla roccia
 tutti, e stettero presso la prigione,
 come aspettando. E la civetta, al lento
 filo costretta, si posò sul ramo
 d'un oleastro ¹⁴ che sporgea dal masso
 sopra i ricciuti capi dei fanciulli.
 Si chinò, s'arruffò, molleggiò, cieca
 per la gran luce rosea del tramonto.

14 Ulivo selvatico.

E dai tegoli un passero la vide
 e garri contro la non mai veduta,
 e vennero altri passerì al garrito;
 e il frastuono eccitò le rondinelle,
 e fuori ognuna si versò dal nido;
 e da un tacito ombroso bosco sacro
 venne la capinera e l'usignuolo.
 E grande era lo strepito e il bisbiglio,
 pur non udito dai fanciulli, attenti
 ad una voce che venìa di dentro,
 di chi tornava alla sua patria terra
 invisibile, e placido parlava
 a un'altra barca che incrociò sul mare.

E poi cessato il favellò di dentro,
 un dei fanciulli disse: « Hyllo, tu monta
 su le mie spalle, e narra quel che vedi ».
 Hyllo montò sul dorso a quel fanciullo,
 e sogguardò per l'abbaino: « Io vedo ».
 « Hyllo, che vedi? ». « Un buon Sileno vecchio ».
 « Che dice? ». « Dice che andrà via, che il morto
 non sarà lui: seppelliranno un altro ».
 Il sole in tanto ritraeva i raggi
 dai bianchi templi della sacra Atene.
 Sola splendea la cuspide dell'asta
 che aveva in mano la gran Dea di bronzo.
 Brillò d'un tratto e poi si spense; e il sole
 calò raggiando dietro il Citerone ¹⁵.
 « Hyllo, che vedi? ». « Beve ». « La cicuta! ».
 « Piangono, gli altri; uno si copre il capo
 con la veste, uno grida ». « Ezzo, che dice? ».
 « Dice di far silenzio, come quando
 si sparge l'orzo, presso l'ara, e il sale ».

Ed era alto silenzio, che s'udiva
 il passo scalzo su e giù dell'uomo,
 e poi nemmeno si sentì quel passo.
 « Hyllo, che vedi? ». « È sul lettuccio; un altro
 gli preme un piede. S'è coperto. Muore ... ».

¹⁵ Imitazione del famoso finale della carducciana *Canzone di Legnano*: « Il sole / Ridea calando dietro il Resegone ». Ma il Citerone si trova effettivamente a ovest di Atene, mentre si sa che il Resegone (e lo si può ricavare anche dalla celebre pagina dei *Promessi Sposi*) è a nord-est di Milano: non si può escludere dalla parodia pascoliana un'implicita intenzione correttoria.

« Dunque non esce? ». « Ora si scopre. Dice:
 Un gallo al Dio che ci guarisce i mali! »¹⁶.
 « Che? La cicuta è un farmaco salubre? ».
 « Uno gli chiude ora la bocca e gli occhi ».
 « Dunque non parte? è sempre lì? ». « Sì, morto ».

E bisbigliando stavano i fanciulli
 lungo la roccia, al buio. Ecco e¹⁷ la porta
 s'aprì. N'usciva con singhiozzi e pianti
 un vecchio, un giovinetto, altri poi molti
 tristi gemendo. E dall' insonscie dita
 il filo uscì con un lieve urto a Gryllo:
 e il sacro uccello della notte in alto
 si sollevò con muto volo d'ombra.
 E i compagni del morto ed i fanciulli
 scosse un subito fremito, uno strillo
 di sopra il tetto, *Kikkabau*¹⁸... dall'alto,
Kikkabau... di più alto, *Kikkabau*...
 dal cielo azzurro dove ardean le stelle.
 E disse alcuno, udendo il fausto grido
 della civetta: « Con fortuna buona! »¹⁹.

GOG E MAGOG

Gruppi di tre terzine; ma solo nei gruppi I, IV, VII, X, XIV, XVIII e XIX si hanno terzine incatenate del tipo dantesco, e per di più incatenate in continuità (*tene* di I è ripreso da *Erguene*- in IV, e così di seguito), col verso conclusivo alla fine del componimento. In II, come in V, VIII, XIII, XV, XVII, i versi sono collegati solo dall'identità della tonica finale, una volta per ogni terzina con piena assonanza (cioè con identità anche dell'atona successiva) a versi alterni (in II *rosso* / *tramonto*) o a versi consecutivi (in II *immondi* / *bisonti*, *trombe* / *Aquilone*); i rapporti (i stringono progressivamente, finché in XIII e XVII tutti i versi assuonano fra loro scioè anche l'atona è uguale), eccettuate naturalmente le parole tronche a chiusa di terzina, che peraltro rimano con l'ultimo verso del periodo precedente (in XIII l'assonanza è in *ù...o* / *-ù*, con vocale determinata dal *più* finale di XII, ecc.); mentre in XV l'ultima terzina ripete ordinatamente parole in rima della prima (*draghi*, *montagna*, dopo *anni* / *-ani*). I gruppi III e XVI (simmetrici dal principio e dalla fine, se si conside-

¹⁶ Esculapio.

¹⁷ *E* affine al parapotattico (qui enfatico).

¹⁸ Il verso dell'uccello notturno, per i Greci (κικκα-βαῦ).

¹⁹ Così dice anche Socrate nel *Critone* (τύχη ἀγαθή) quando sente dell'arrivo della nave (dopo l'annuncio fattogli in sogno dalla biancovestita con una citazione omerica).

rano come un'unità i due gruppi finali, di uguale schema) presentano la formula ABC, ABC, DDE, dove i tronchi E (-*ù*, -*é*) rimano rispettivamente con la fine di V e di XVII. Il gruppo VI è caratterizzato dall'identità della rima centrale delle terzine (-*eve*), mentre le restanti hanno la sola tonica comune (-*alli*, -*anco*, -*aria*). Il gruppo IX ha lo schema ABC, ABC, DDC, dove A e B assuonano fra loro (-*ani*, -*anti*), C, tronco (-*ò*), assuona col finale di VIII (-*og*). Il gruppo XI ha lo schema ABC, ABC, DBD, dove B e C assuonano fra loro (-*era*, -*enta*) e hanno la tonica comune con A (-*ese*). Infine il gruppo XII ha lo schema ABA, CBC, DDE, con E tronco (-*ù*, tonica comune ad A, -*ulla*) rimante, s'è detto, con la finale del gruppo successivo. Queste straordinarie e certo artificiose squisitezze timbriche contengono, esasperata, la sottigliezza già patente nella tecnica di parecchie *Myricae*, in corrispondenza all'assunto parnassiano della suggestione esotica, palese al limite nell'uso dei nomi propri, talora riuniti in interi versi. È per di più da sottolineare come la prima redazione del poemetto, uscita ad apertura del primo fascicolo del « Convito » (e con la data, che è quella stessa del fascicolo, « nel Gennaio del 1895 »), comprendesse soltanto (secondo la numerazione definitiva) i periodi I, II, IV, VI, VII, VIII, X, XI, XIV, XV, XVIII, XIX: dunque, tanto le più accusate preziosità onomastiche (che sono in V e in XVII) quanto le più ricercate variazioni ritmico-timbriche sono state interpolate successivamente. Da notare (trascurando le varianti di lezione, che pur qualche volta hanno rilevanza prosodica) come nella prima redazione le variazioni di metro, benché tanto più contenute, siano rilevate tipograficamente: i periodi (attuali) II, VIII e XV sono stampati di séguito come lasse; il periodo VI fa rientrare i versi centrali (rimati fra loro) di ogni terzina; il periodo XI fa sporgere l'ultimo verso, come ivi accade di tutti gli inizi di terzina.

Il tema, tanto più evidente nella prima redazione, è la leggenda orientale (siriaca, araba e persiana) di Alessandro Magno (Zul-Karnein, rappresentato come bicornes perché riconosciuto dagli egiziani quale figlio del loro dio Ammone, munito di corna d'ariete). Secondo tale leggenda egli, per preservare l'Occidente dall'invasione di Gog e Magog, « gentes » che nell'Apocalisse (XX 7) aggrediranno la città dei santi alla fine dei tempi (i nomi vengono da Ezechiele), aveva costruito una muraglia di bronzo: in Gog e Magog (sentiti dal Pascoli come un'unità, tanto che reggono i verbi al singolare) i musulmani identificavano i Mongoli o Tartari (Mong-wu in cinese). L'orda riesce a infrangere le difese, solitamente protette dalla vigilanza di Zul-Karnein, quando questi, ed è un altro motivo della leggenda orientale di Alessandro, scende nel mondo dei morti per cercarvi la fonte della vita (ar-Rûm indica in arabo l'Impero d'Oriente, o anche quella che oggi si dice la Romania). Si allegorizzano con ciò le campagne di Genghiz khân e dei suoi successori. Fonti citate dal Pascoli in nota sono i lavori del Grion e del Graf.

1

A mandre, come gli asini selvaggi,
in vano andava e ritornava in vano
Gog e Magog coi neri carriaggi;

e la montagna li vedea nel piano
errare, udiva di tra le tormenti
di quelle fruste lo schioccar lontano;

ed un bramir giungeva, della gente
di Mong, come umile abbaïar di iene,
all' inconcussa Porta d'occidente.

II

Ché tra due monti grande era, di rosso
bronzo, una porta; grande sì, che l'ombra
ne trascorreva all'ora del tramonto

mezza la valle. Il figlio dell'Ammon
la incardinò per chiudere gl'immondi
popoli, e i neri branchi di bisonti:

la sprangò, chiuse. Ma ristette al sommo
dei monti: un chiaro strepere di trombe
giungea dalle Mammelle d'Aquilone.

III

V'era il Bicornè ... E gli ultimi che, infanti,
aveano udito il gran maglio cadere
su le chiavarde, erano grigi vecchi;

e non partiva ... E i figli lor, giganti
dagli occhi fiammei, dalle lingue nere,
o nani irsuti dai mobili orecchi,

erano morti; e d'ognun d'essi, i mille
erano nati, quante le faville
da un tizzo: ma il Bicornè era lassù.

IV

In alto in alto, a guardia dell'Erguene-
cun¹; e lo squillo delle sue diane²
movea valanghe e rifrangea morene.

S'empiva, ogni alba, il cielo di poiane;
e l'Orda a valle, come nubi al suono
del nembo, nera s'addossava al Kane:

1 Gli (I)ergheni sono rilievi della steppa dei Calmucchi, fra Don e Volga, a sud dell'attuale Stalingrado; *kum* in turco vale «sabbia, deserto», ciò che giustifica la rima franta (si veda alla fine *dura-mente*).

2 Segnali di sveglia.

carri che rotolavano dal cono
delle montagne; un subito barrito
d'elefanti; una voce come tuono ...

V

Ma meno udian di giorno quel tumulto
lassù; di giorno anche le genti chiuse
ruggiano, e il cibo dividean con l'unghie.

Vaniva il grido di lassù nell'urlo
della lor fame. Era, di giorno, tutto
al sangue, Alan, Aneg, Ageg, Assur,

Thubal, Cephâr. Più, nelle notti lunghe,
s'udiva, quando concepian, nel Yurte³,
le loro donne i figli di Mong-U.

VI

La luna andava su per orli gialli
di nubi, in fuga: per l'intatta neve
stavano in cerchio mandre di cavalli:

le teste in dentro, immobili, tra il bianco,
stavano: a ora a ora un nitrir breve,
un improvviso scalpito del branco.

Ché tutta la montagna solitaria
muggia. Temeva anche la luna, e lieve
balzava su, da nube a nube, in aria.

VII

O risplendea sul murmure infinito,
pendula. Cinto d'edere e d'acanti
l'Eroe, tolte le faci del convito.

scorrevà in festa i gioghi lustreggianti,
e laggiù, dalle tonde ombre dei pini,
l'Orda ascoltava lunghi aërei canti;

³ È il turco *yurt* (da cui in ottomano «patria»), la tenda mongola, solitamente indicata con la forma russa *iurta*.

udiva lunghi gemiti marini
di conche, e, tra il tintinno della cetra,
timpani cupi, cimbali argentini.

VIII

Gog e Magog tremava; e le sue donne
dissero: « Non ha madre Egli, cui dolce
gli sia tornare, pieno d'ambra e d'oro?

non figli, greggi? non fiorenti mogli
presso cui, sazio di narrar, si corchi?
Forse hanno a sdegno lui così bicornel

Dunque e perché non scende Egli dal monte
né prendesi una dalle nostre torme,
che gli sia bestia, tra Gog e Magog? ».

IX

Gog e Magog tremava ... Uno dei nani
cauto trovò gli stolidi giganti.

« Noi moriamo, o giganti, ed Egli no.

Io che muovo gli orecchi come i cani,
intesi cose. Non c'è sempre avanti
Zul-Karnein. A volte a Rum andò.

Parte col sole. A un fonte va, di stelle
liquide, azzurro. Con le due giumelle⁴
v'attinge vita. Ogni cent'anni un po' ».

X

Ora Egli un giorno (la Montagna tetra
parea più presso e, come scheletrita,
mostrava il bianco ossame suo di pietra)

per l'ombra, dove non sapea che dita
reggeano erranti lampade d'argento,
per l'ombra andava al fonte della vita.

E non più squilli di tra i gioghi, e il vento
soffiava in vano. La gran Porta un poco
brandiva⁵, a tratti, con émpito lento.

⁴ « Mani giunte ».

⁵ « Vibrava » (si noti, a fini onomatopeici, la variazione negli accenti dell'endecasillabo).

XI

Gog e Magog tre dì, vigile, attese;
tre notti attese; e non udì, che a sera
la Porta a quando a quando brandir lenta.

Non c'era più sui monti ... E l' Orda prese
la via dei monti. Andava l' Orda nera
formicolando sotto la tormenta.

All'alba mugliò lugubre un bisonte,
nitri un cavallo, si spezzò la schiera ...
Uno squillo correa da monte a monte.

XII

E dissero le donne: « Uomo da nulla
Zul-Karneïn! Tornasti in fretta! O forse
non c'era al fonte sola una fanciulla?

non una tua sorella, che la secchia
abbandonò vuota sul fonte, e corse
ansando in casa alla tua madre vecchia?

Or fa, divino ariete, sonare
le trombe! Al suono delle tue fanfare
l'uom ci si desta, e poi ... non dorme più ».

XIII

E gli uomini ulularono: « Ha bevuto
in Rum al fonte delle stelle azzurre!
Zul-Karneïn è sempre ciò che fu ».

E lor fu in odio ogni altra vita, e il frutto
d'ogni altro ventre⁶; e il rosso sangue munto
bevvero alle bisonti, alle zebù.

Né più sonava per la valle un muglio.
Non sonò più, Gog e Magog, che l'urlo
interminato delle tue tribù.

6 Ovvio ricordo del « fructus ventris tui » nell'Ave Maria.

XIV

Ma sì, parti Zul-Karnein, nel fuoco
d'un vespro: per il monte erano stese
porpore cupe a margini di croco.

Nel cocchio d'oro folgorando ascese
l'Eroe; nell'ombra lontanò tra un gaio
ridere di berilli e di turchese.

Un balenio di cuspidi d'acciaio,
un'eco d'inni che tremola ed erra
qua e là ... Tacque infine irto il ghiacciaio.

XV

Tre anni attese il Tartaro, tre anni
spìò l'arrivo degli stessi draghi
dagli occhi d'oro sopra la montagna

tacita e sola. Il Tartaro guardava,
né già temeva, e più sentì la fame
e l'ira, e con man d'orso per la valle

svellea betulle, sradicava ontani.
Ma vide gli occhi degli stessi draghi
la terza volta, e venne alla montagna.

XVI

A piè delle Mammelle d'Aquilone
giunsero cauti. E il vecchio nano astuto
con mani e piedi rampicò sui tufi.

E vide in cima un grande padiglione
come di tromba, e vi scivolò muto:
v'udì soffi, vi scorse occhi di gufi.

Un nido immondo riempiva il vuoto
di quella tromba. Un grande gufo immoto
v'era, due ciuffi in capo irti, da re.

XVII

Prese due penne il vecchio nano, e stette
sopra una roccia, ed agitò le penne,
e chiamò l'Orda, che attendeva: « A me,

Gog e Magog! A me, Tartari! O gente
di Mong, Mosach, Thubal, Aneg, Ageg,
Assum, Pothim, Cephaz, Alan, a me!

A Rum fuggì Zul-Karnein, le ferree
trombe lasciando qui su le Mammelle
tonde del Nord. Gog e Magog, a me! ».

XVIII

O stolti! Quelle trombe erano terra
concava, donde il vento occidentale
traeva, ansando, strepiti di guerra⁷.

Rupperle disdegnando col puntale
de' lor pungetti⁸, e dalle trombe rotte
gufi uscivan con muto batter d'ale.

Risero accorti, e sparsi per le grotte
bevvero sangue. Sopra loro un volo
muto, di sogni, e i gridi della notte.

XIX

Alla gran Porta si fermò lo stuolo:
sorgeva il bronzo tra l'ocaso e loro.
Gog e Magog l'urtò d'un urto solo.

La spranga si piegò dopo un martoro⁹
lungo: la Porta a lungo stridè dura-
mente, e s'aprì con chiaro clangor d'oro.

S'affacciò l'Orda, e vide la pianura,
le città bianche presso le fiumane,
e bionde messi e bovi alla pastura.

Sboccò bramando, e il mondo le fu pane.

⁷ Passo citato dal Serra tra i versi tipici (per il centrale della terzina).

⁸ « Pungoli ».

⁹ « Tortura ».

DA « ODI E INNI »

LA SFOGLIATURA

« Ode », le cui quartine, a rime alterne, constano di due endecasillabi, un settenario e un novenario giambico, tutti piani: forse ispirandosi all'asclepiadea terza, i cui asclepiadei minori sono dodecasillabi con penultima breve (assimilabili a nostri endecasillabi), mentre il ferecrazio è effettivamente eptasillabo e il gliconeo è un ottosillabo ossitono (assimilabile al nostro novenario). Le sfogliatrici (di granturco) cantano una canzone che piange le migliaia di soldati caduti nella battaglia di Adua o Abbà Garimà (29 febbraio-1 marzo 1896), vinta dal « Re negro » (in realtà imperatore d' Etiopia) Menelik. Il color locale è toccato con toponimi (l'Agamè è nel Tigrè la regione di Adigràt; il monte Gundapta [veramente -à] e la conca ai suoi piedi, a nord-est di Adua, uno dei teatri della battaglia; Guna-Guna si trova sul confine della già Colonia Eritrea, presso la strada da Senafè ad Adigràt) e con nomi abissini, *tièf* (o *tef* o *taf*) una graminacea da cui si ricava farina, *fitaurari* (capo dell'avanguardia) e *barambara* [veramente -às] (comandante della cavalleria corazzata) alti ufficiali etiopici, *negarit* (o *naggarit*) tamburo rituale e da combattimento, *ras* capi locali, *sciamma* [veramente -à] mantello rettangolare, *bellelta* [veramente -à] acuto trillo per saluto femminile. Il Pascoli fa uso di questi o simili termini anche in altre odi (*A Ciapin*) o inni (*Alle batterie siciliane*), ma qui li inserisce fra voci toscane o anzi garfagnine, *scurire* « imbrunire », *alla tonda* « in cerchio », *gita* « luogo assegnato » (?), *a tempo* « a suo tempo », *calcio* « piede » (della pianta), *roncare* « tagliare », *rappa* « pannocchia », *cioppetta* « vestina », *rigno* « ringhio » (qui per nitrito).

Chi, sfogliatrici, così mesto canto
su lo scurire ad intonar v' invita,
tutte alla tonda accanto
sedute su la verde gita?

Grande è la gita. A tempo, o sfogliatrici,
temprò la pioggia lo stridor di luglio:
spuntarono radici
dal calcio e fecero cespuglio.

A tempo, quando il gambo avea tre foglie,
voi lo roncaste con la corta zappa;
sì che, dalle sue spoglie
di seta, salda esce la rappa.

Bella granita, lunga dritta intera,
v' esce la rappa dalle spoglie nette,
come un bel bimbo a sera
svestito delle sue cioppette.

Cantate dunque, se l'annata è piena,
o sfogliatrici, uno stornello allegro!

Via quella cantilena
e la battaglia del Re negro!

Nell'Agamè, sui morti che piangete,
sono molti anni che si vanga e si ara,
e il rosso tief si miete
pei fitaurari e i barambara.

Le donne, là, dai denti come latte,
cantano anch'esse, in cerchio, su lo strame.
Una nel mezzo batte
sul cupo negarit di rame.

Cantano il giorno che per borri e valli
seimila vite giovini sul posto
fermò come cavalli
che fiutano il leon nascosto.

Cantano poi la notte lunga, e i fuochi
accesi dal Gundapta a Gunaguna,
e spari e grida, e fiochi
sospiri al lume della luna;

e i Ras che avanti l'uggiollio crudele
di iene erranti che fuggian la fiamma,
beveano l'idromele¹
ravvolti nel purpureo sciamma.

O sfogliatrici! Odo un bussare; sento
tra il vostro canto un tonfo lento e strano,
tonfo che porta il vento,
d'un cupo negarit lontano!

Vi segna il tempo il negarit tigrigno²,
o sfogliatrici! E sul cader del ballo
sento l'hellelta: un rigno
equino, un canto agro di gallo!

di gallo desto sui dormenti, in cima
del tetto; che, quando una stella smuore,
grida la vita; prima
che il sogno sia finito in cuore.

¹ Liquore di miele fermentato (*miès* o *tef*).

² O *tigrino* (ma in amarico la lingua ivi parlata si chiama *tigrignà*), ossia del Tigrè (o Tigrà), la provincia più settentrionale dell'Etiopia propriamente detta, con Aksùm e Adua quali centri storici (e Makallè, Adigràt ecc.).

DA « POEMI ITALICI »

PAVLO VCELLO

È il primo dei capitoli (in terzine dantesche) in cui si divide il poemetto pascoliano (del 1903) dedicato al famoso pittore soprannominato Paolo Uccello (propriamente Paolo di Dono, 1397-1475), al quale, nella seconda edizione delle sue *Vite*, il Vasari ascrive l'invenzione della prospettiva (si veda da ultimo il suggestivo volume di Alessandro Parronchi, *Studi su la 'dolce' prospettiva*, Milano 1964, ispirato nel titolo dalle parole che il Vasari attribuisce a Paolo, « Oh che dolce cosa è questa prospettiva! »). Il linguaggio, a cominciare dalla forma adottata nel titolo, è intarsiato di forme arcaiche, quali *abituro* semplicemente « casa », *scortare* « dipingere a scorcio », *ristare a crocchio* « fermarsi in conversazione », *trito* « economo » (specialmente nel vestire).

I

In prima come Paulo dipintore fiorentino s'invogliò d'un monachino o ciuffolotto e non poté comprarlo e allora lo dipinse.

Di buona ora tornato all'abituro
Paulo di Dono non finì un mazzocchio ¹
ch'egli scortava. Dipingea sul muro

un monachino che tenea nell'occhio
dalla mattina, che con Donatello
e ser Filippo ² era ristato a crocchio.

Quelli compravan uova. Esso un fringuello
in gabbia vide, dietro il banco, rosso
cinabro il petto, e nero un suo mantello;

nero un cappuccio ed un mantello indosso.
Paulo di Dono era assai trito e parco;
ma lo comprava, se ci aveva un grosso ³.

1 La « ciambelletta piena di borra che dava forma al copricapo fiorentino » (Parronchi). L'Uccello ne ricavò una figura divisa in trentadue pseudo-cilindri sfaccettati, a sezione esagonale od ottagonale, che compare in vari suoi dipinti, dagli affreschi già nel Chiostro Verde di Santa Maria Novella alle *Battaglie* degli Uffizi e del Louvre; e il Vasari possedeva il disegno (forse uno di quelli conservati agli Uffizi) di « un mazzocchio tirato con linee sole, tanto bello, che altro che la pazienza di Paulo non lo avrebbe condotto ».

2 Brunelleschi: che della prospettiva aveva peraltro una concezione razionale opposta all'intuitiva ed empirica di Paolo, producente un punto di vista assai diverso. E anche Donatello era assai polemico avverso l'Uccello.

3 Denaro grosso (del valore di dodici denari piccoli, ventesima parte della lira): moneta d'argento, da principio equivalente al soldo.

Ma non l'aveva. Andò a dipinger l'arco
di porta a San Tomaso ⁴. E gli avveniva
di dire: È un fraticino di San Marco ⁵.

Ne tornò presto. Era una sera estiva
piena di voli. Il vecchio quella sera
dimenticò la dolce prospettiva.

Dipingea con la sua bella maniera
nella parete, al fiammeggiar del cielo.
E il monachino rosso, ecco, lì era,
posato sopra un ramuscel di melo.

DA « CANZONI DI RE ENZIO » IL RE MORTO

Composte sul tema del re svevo prigioniero in Bologna dalla cattura alla morte. Ne è data per campione una in cui più evidente è lo sforzo d'imitazione antiquaria. Vago modello della strofa è la lassa delle *chansons de geste* francesi, ma filtrata attraverso la carducciana *Canzone di Legnano*: si tratta infatti di gruppi di versi in numero fisso (nove invece dei dieci carducciani), e questi sono endecasillabi sciolti, tranne l'ultimo che nel Pascoli è novenario (egli sapeva probabilmente che alcune *chansons* presentano lasse con ritornello quinario rimato o, più spesso nel secolo XII, con « vers orphelin » [cioè fuori assonanza] settenario). Tale novenario pascoliano intona, per la vocale accentata, la strofa successiva (*corollo / tosa*), arrivando fino all'assonanza (*sole / dorme*) o alla rima (*tavoliere / cavaliere*); dove ciò non può accadere, ossia nell'ultima, si ha rima col verso precedente (*santa / canta*); e dove senza corrispondenza rimarrebbe il verso iniziale, ossia nella prima, si ha identità della parola in rima col verso penultimo (*capo*). Altre corrispondenze sono discontinue (occorre anche una rima, *bionde: onde*). A tali strofe « epiche » segue una canzoncina di novenari in quartine abbc (è una imitazione molto libera dell'antico, dove a rigore non mancano distici di ottonari-novenari). Ogni gruppo di due quartine è preceduto da un endecasillabo narrativo, che la prima volta fornisce la prima rima alle quartine (*orto: Morto*); le quartine s'incatenano (*appresso: arcipresso*, ecc.), a ogni gruppo di due con rima identica (*amare: amare*, ecc.), d'identità eventualmente più estesa (*lagrime amare*, ecc.). Il gruppo è doppio alla fine, con identità anche all'incatenatura interna (*tutte*); e l'ultimo verso rima con un aggiunto versicolo settenario (*rimane: vane*). Con questa canzoncina il Pascoli vuol alludere al repertorio popolareggiante corrente nella Bologna duecentesca e serbato nei Memo-

⁴ Allusione alla perduta *Incredulità di san Tommaso* dipinta « sopra la porta di San Tommaso in Mercato Vecchio » da Paolo ormai anziano, e che il Vasari dice aspramente criticata da Donatello, con grande afflizione dell'autore.

⁵ I frati di San Marco a Firenze erano e sono domenicani, perciò hanno mantello con cappuccio nero sopra la tonaca bianca. Di qui il nome di monachino al ciuffolotto, che è affine al fringuello e qualche volta è chiamato fringuello marino.

riali notarili, di dove ne ricavò il grosso il Carducci. Tale allusione egli conferma con una spruzzatura di forme grafiche o fonetiche della scrittura settentrionale antica (*zase* 'giace', *in t'un* 'in un', *i* 'gli', *tene* e *vene* senza dittongo, *so* 'suo' e 'sua' e 'sue', *giò* 'giù', *como* 'come', *eo* 'io', *cavelli* 'capelli', il gruppo *sclava ginocli oculi planto fiori blondo* ecc.) e altri arcaismi (*pieta* 'pietà', *lavello* 'avello', *oisé* 'ahilei'); ma la spruzzatura, se investe qualche volta la parte narrativa (*tosa* 'ragazza', *misèr* 'messere', *Zuam* 'Giovanni', *blondo*, il dantesco *allodetta* 'allodola'), manca di sistematicità (*più bello*, *amor suo* ecc.) e s'inquadra in una sintassi (*e se la pone*, *Si speccchia* iniziale, ecc. ecc.) e in un tono assolutamente moderni. L'assunto stesso della parodia o *pastiche* è un inserto dannunziano nel gusto arcaico-popolaresco della Bologna del Carducci e di Severino Ferrari.

Nella città con la canestra in capo
va sotto i neri portici e le torri
dal sole accese, appiedi dei palagi
cinti di merli, ingombri di baltresche¹,
in mezzo al rombo di campane a festa.
In una piazza ella riposa un poco,
depone un poco la canestra, e guarda.
In alto guarda, e si ravvia sul capo
i ricci pésti dal corollo².

Dalla finestra uno la chiama: «Ehi! tosa!».
S'avvia la tosa con le dolci frutta
e con li odori, e sulla porta un vecchio
vestito a festa, «Va pur su³» le dice:
«è misèr Piero, Pier de li Asinelli».
Dice Zuam Toso; ed ella ascende, ed entra
in una sala piena di signori,
seduti, in piedi; e ode basse voci
gridare, *Azar!*⁴ a tavoliere.

Sur⁵ una panca giace un cavaliere,
con gli occhi chiusi, bianco il viso, bionde
ciocche scorrenti tutto intorno a onde.
«Re Falconello?» ella domanda; e Piero,
scegliendo fiori e frutta: «Falconello,
coi geti⁶ al piede!» Dorme il re: d'un tratto

1 O *bertesche*, elementi aggiunti alle torri e mura con aperture per colpire dall'alto eventuali assalitori.

2 «Cércine».

3 Calco del bolognese.

4 In forma araba (*az-zabr* «il dado», con cui il francese *hasard* e *azzardo*), il grido *azar!* rivolto a chi perdesse ai dadi (*tavoliere* è il tavolo da gioco).

5 Forma «eufonica» di ascendenza manzoniano-carducciana.

6 Cinghie con cui si trattenevano i falchi.

sente un odore di verziere e d'orto,
e vede fiori frutta alberi strade,
e vede campi e fiumi, e il sole!⁷

Sorride un poco, apre le nari, e dorme.
E Flor d'uliva scende più leggiera
e più pensosa. Pensa al Falconello
coi geti al piede, così bello e blondo.
Ritorna, e canta nel ritorno, e in cielo
soffiano i lampi e qualche tuon bombisce⁸.
E dice alcuno che il maltempo esplora:
« Par di sentire l'allodetta santa,
che in cielo, tra due tuoni, canta ».

Lunga è la via, non è la via dell'ortol
Dehl la gran pieta del Re Mortol
Elli era bello, or è più bello.
Zase scoperto in t'un lavello;
una fontana i geme appresso.
E sul lavello un arcipresso
tene una secchia appesa ai rami,
che dice: Vuoi ch' e' viva e t'ami?
empi me di lagrime amare.

Cascano già gocciole rare e grosse.
Chi ha tante lagrime amare?
Ed ecco un dì vene una sclava,
e vede il Re morto che amava,
né il Re lo seppe a la so vita.
Prende la secchia intarmolita,
e se la pone tra i ginocli:
tre dì vi mesce giù da li ocli,
l'ha quasi empita del so planto.

Rimbalza su la polvere che odora.
Si specchia allora nel so planto:
si vede sozza, scarna, trista.
« Dehl como sosterrà mia vista?
Eo vuo' lavarmi alla fontana ».

⁷ Tipica situazione pascoliana: cfr. in *Myricae* « Il bimbo dorme, e sogna i rami d'oro, / gli alberi d'oro, le foreste d'oro » (*Fides*).

⁸ « Rimbomba ».

*Vi va, ch  la non   lontana;
 si lava: anche i capelli scioglie;
 si mira; anche due fiori coglie;
 fiori di menta e di ginestra.*

La pioggia scroscia sulle larghe foglie.

*Flori di timo e di ginestra,
 fiori per una ghirlandetta;⁹
 poi torna al so gran pianto, in fretta,
 che forse non ne manca un dito ...*

*La secchia   colma, il Re sparito!
 Un'altra sul suo pianto ha pianto;
 ha tratto il morto Re d'incanto,
 con quattro lagrimette stente.*

*Con quattro lagrimette stente
 s'  tolta 'l blondo Re ch'ell'ama,
 ed ella, ois  dolente¹⁰ e grama!*

le ha plante, per l'amor suo, tutte.

*Non plange pi , le ha plante tutte
 dal core per l'amor suo bello:*

rimane l  presso 'l lavello,

con le so lagrime rimane;

... le so lagrime vane.

DA «CATULLOCALVOS»

Poemetto latino polimetro o *satura* (1897) sull'amicizia di Catullo con Caio Licinio Calvo (82-47 a. C.), altro dei νεώτεροι o *po tae novi*. Appartiene al *Liber de po tis*. Ne   scelto il carme *Reditus*, attribuito a Catullo. *Non belle, malest, pupulus* appartengono a luoghi catulliani, gli ultimi due restaurati dagli editori (« manu sinistra Non belle uteris », « Malest, Cornifici, tuo Catullo », « Deprendi modo pupulum »).

REDITUS

Versi scazonti, con soluzione della seconda arsi nel penultimo verso ( c lum), della prima ( c tis) nell'ultimo. Una stessa voce chiude i due primi versi (*matri*), voci

⁹ Eco dell'inizio dantesco « Per una ghirlandetta / ch'io vidi, mi far  / sospirare ogni fiore ».

¹⁰ Dall'« ois , dolente s  » (in discorso indiretto) del Calandrino boccaccesco quando gli hanno rubato il porco.

affini alternamente gli ultimi quattro (*fari, frigus, fatur, friget*); in alcune clausole si nota allitterazione (*malest matri, rapit raeda, Adferunt Actum (e)st*).

Eamus: esse nuntium ferunt matri
non belle. Eamus: heu piaie malest matri,
periculose cara mater aegrotat,
exstinguitur. Citata me rapit raeda.
Est foedus æer, stridulo natant imbri
viae. Domum nanciscor. Adferunt: « Actum est.
Iam nec potest videre nec potest fari;
matrisque membra solvit ultimum frigus ».
Accedo. At oculum mater adlevat: fatur:
« Quin facitis ignem? pupulus meus friget ».

IL RITORNO

Parafrasi di *Reditus*, in due terzine di novenarî giambici avvinte dalla rima pari (la seconda), più due quartine di tre novenarî e un ternario a rime alterne per i versi dispari, a rime comuni ordinatamente per i versi pari (l'ultima parola in rima è identica). Si aggiungono frequenti simmetrie (del tipo *sta male / sta peggio*) e allitterazioni (*rapide rote ... ritorno*, ecc.).

« Tua madre » mi scrivono un giorno
« sta male ... sta peggio » poi ... « muore ».
Su rapide rote io ritorno.

È pallida l'aria; ne cade
la pioggia con stroscie¹ sonore:
son tutta una pozza le strade.

« Non parla, non vede » a la porta
mi dicono « più! né baciarla
puoi più che in un viso di morta
già freddo! ».

M'accosto al suo letto: ella un poco
li occhi alza: ella vede, ella parla:
« Oh, povero bimbo!... del fuoco,
che ha freddo! ».

1 « Rovesci » (toscano).

DALLE TRADUZIONI

VOCE D' EROE

[DA OMERO]

I due versi documentano la puntigliosa riproduzione dell'esametro, che anche nelle sedi anteriori alla quinta offre una sillaba accentata più due sillabe atone, a calco del dattilo, ben raramente (in altri brani) una accentata più una atona («lunga»), a calco dello spondeo (tali sarebbero le due prime sillabe di *spáventósa, áttaccáte*). In questa prassi è implicita una polemica contro l'esametro carducciano, in complesso ottenuto a orecchio, ma che si giustificava con abbondanti sostituzioni spondaiche, coonestate dall'uso del verso «barbaro» italiano più antico e da quello dei tedeschi Klopstock, Goethe e Hölderlin.

La cesura è normalmente trocaica (dopo *altro*), ma cade non di rado dopo una vocale che fa sinalefe con l'iniziale vocalica successiva (*petto al*), nel qual caso è piuttosto una variante della semiquinaria che una trocaica.

Datosi un colpo nel petto, al suo cuore drizzò la parola:

«Cuore, sopporta! ben altro tu hai sopportato più canel».

CONVITO SEMPLICE

[DA ORAZIO]

Ode XXXVIII del I libro. Anche la saffica è riprodotta meticolosamente, qui pure in antitesi alla prassi carducciana e comune: gli endecasillabi infatti non sono endecasillabi qualunque, bensì muniti dei cinque accenti dell'endecasillabo saffico (eventualmente secondario quello sulla prima sillaba), con cesura semiquinaria (dopo *tu o te*) o trocaica (dopo *aromi* ecc.); e i quinari hanno i due accenti dell'adonio. (A questo schema per suo conto il Pascoli si provò ad aggiungere le rime alterne: *Crisantemi*, in *Odi*). Qui si noti il virtuosismo della penultima clausola franta. A tanta esattezza prosodica si oppone una totale mancanza di farisismo nella versione, diventata così estremamente pascoliana nel vocabolario (*sul bronco* «ramo spinoso» rende *quo locorum*) e soprattutto nella sintassi (il mosso e franto «Basta il mirto! nulla v'aggiungi! Troppo / vuoi, ragazzo, tu» corrisponde a «*Simplici myrto nihil adlabores / sedulus curo*», e il «*puer*» era nel primo verso).

Io non voglio aromi di Persia; sdegno
le ghirlande unite con fil di tiglio:
non andarmi in caccia di rose, ancora
vive sul bronco.

Basta il mirto! nulla v'aggiungi! Troppo
vuoi, ragazzo, tu. Non il mirto è cosa
che disdica a te che mi porgi, a me che
vuoto, la coppa.

DALLA «CHANSON DE ROLAND»

Identica esattezza che coi ritmi della Grecia omerica e della Roma augustea mostra il Pascoli col capolavoro del medio evo francese (prima metà del secolo XII, nel più antico stato conservato). È questa una lassa dell'episodio della fine di Orlando, mortalmente colpito dai saraceni nella battaglia di Roncisvalle. Il Pascoli rispetta temperatamente l'assonanza, cioè ammette qualche variazione nell'atona finale, posta la diversa struttura della lingua (il francese ha un'unica atona finale indistinta, *-e*), e ciò getta retrospettivamente luce sulla prassi di *Gog e Magog* e delle poesie originali in genere. Ma il verso non è il fuso endecasillabo della carducciana *Canzone di Legnano* (da cui quello studiato sopra nelle *Canzoni di re Enzo*), bensì, come nella dannunziana *Noite di Caprera*, presenta, a norma del cosiddetto decasillabo epico dell'originale, un primo emistichio quinario, che solo quando sia tronco («sotto di sé») o preceda vocale («... pino andato...») consente un endecasillabo italiano. La sigla finale AOI, molto discussa, cifra probabilmente un ritornello o una melodia.

Orlando sente che la morte lo prende
e dalla testa sopra il cuor gli discende:
e sotto un pino andato egli è correndo.
Sull'erba verde egli si colca e stende;
sotto di sé la spada e il corno mette;
volta la testa alla pagana gente.
Per ciò l'ha fatto, ch'è vuole veramente
che Carlo dica e tutta la sua gente:
Il gentil conte! egli morì vincendo.
Grida sua colpa ogni tanto, sovente:
pe' suoi peccati il guanto a Dio protende. AOI

DA «PENSIERI E DISCORSI»

IL FANCIULLINO

Nucleo della famosa prosa (del 1897 nella sua forma originaria, sul «Marzocco») comunemente citata a documentare un aspetto dell'estetica o della poetica pascoliana. La considerazione storica della poesia, la poesia come forma aurorale dell'uomo (poeta-fanciullo), la distinzione di espressione poetica ed espressione «strumentale» oppure letteraria sono tutti motivi romantici quali si ritroveranno in particolare, di lì a pochi anni, nell'estetica d'un critico aspramente avverso al Pascoli, il Croce (si noti anche il termine «non poesia», e si avverta che nel testo si parlerà di «poesia pura», precisando che la poesia è frammentaria nei «grandi poemi»). La poetica, cioè il documento pragmatico o apologetico in funzione della specifica poesia dell'autore, ispira semmai il concetto dell'oggetto umile, «qualunque tenue cosa», e della «parvenza» ingrandita come

passibili di poesia (e la conseguente difesa dall'accusa di arcadia o barocchismo); tuttavia si discorre solo di contenuti poetici, trascurando del tutto i valori formali. Il tono è ostentatamente discorsivo, non trattatistico.

.

Ma in Italia la pseudopoesia si desidera, si domanda, s'ingiunge. In Italia noi siamo vittime della storia letteraria! Per vero, né in Italia soltanto, mi pare che delle lettere si sia ingenerato un concetto falso. Le lettere sono gli strumenti delle idee, e le idee fanno di sé tanti gruppi che si chiamano scienze. Ma noi, fissati sugli strumenti, abbiamo finalmente dimenticato i fini. Siamo agricoltori che non pensano se non alle vanghe e non parlano se non di aratri, e più delle loro bellurie che delle loro utilità. Delle sementi, della terra, dei concimi, non ci curiamo più. Quindi avviene che abbiamo, come fisici, filosofi, storici, matematici, così letterati; modo di dire, come coltivatori di canapa, di viti, di grano e d'ulivi, così periti di vanghe e d'aratri, i quali non s'occupano di altro, e credono che non ci si debba occupar d'altro, e stimano, io vedo, che la loro sia la più nobile delle occupazioni. E almeno li facessero essi, codesti strumenti: no, li « giudicano » e li « collezionano ». Codest'ozio noi chiamiamo ora critica e storia letteraria. E ognuno può vedere che ci sono cose molto più utili e belle da fare: cioè coltivare e seminare. Ma c'è pure, tra le tante branche della letteratura, la poesia che sta a sé, la poesia che comprende in sé tutto ciò che si dice e scrive per diletto, amaro o dolce, suo o altrui. Questa non è rispetto alle scienze quello che lo strumento rispetto al fine. È una coltivazione, poniamo, anch'essa, ma d'altro ordine e specie. È, poniamo, la coltivazione, affatto nativa, della psiche primordiale e perenne. Ma noi la mettiamo insieme con l'altra letteratura « strumentale », e ne ragioniamo allo stesso modo. La dividiamo per secoli e scuole, la chiamiamo arcadica, romantica, classica, veristica, naturalistica, idealistica, e vai dicendo. Affermiamo che progredisce, che decade, che nasce, che muore, che risorge, che rimuore. In verità la poesia è tal meraviglia che se voi fate ora una vera poesia, ella sarà della stessa qualità che una vera poesia di quattromila anni sono. Come mai? Così: l'uomo impara a parlare tanto diverso o tanto meglio, di anno in anno, di secolo in secolo, di millennio in millennio; ma comincia con far gli stessi vagiti e guaiti in tutti i tempi e luoghi. La sostanza psichica è uguale nei fanciulli di tutti i popoli. Un fanciullo è fanciullo allo stesso modo da per tutto. E quindi, né c'è poesia arcadica, romantica, classica, né poesia italiana, greca, sanscrita; ma poesia soltanto, soltanto poesia, e ... non poesia. Sì: c'è la contraffazione, la sofisticazione, l'imitazione della poesia, e codesta ha tanti nomi. Ci sono persone che fanno il verso agli uccelli, e al fischio sembrano uccelli; e non sono uccelli, sì uccellatori. Ora io non so dire quanta vanità sia la storia di codesti ozi. Eccola in due parole. Un poeta emette un dolce canto. Per un secolo, o giù di lì, mille altri lo ripetono fioretandolo e guastandolo; finché viene a noia. E allora un

altro poeta fa risonare un altro bel canto. E per un secolo, o più o meno, mille altri ci fanno su le loro variazioni. Qualche volta il canto iniziale non è né bello né dolce; e allora peggio che mai!

Ma in Italia, e altrove, non stiamo paghi a questo compendio. Ragioniamo e distinguiamo troppo. Quella scuola era migliore, questa peggiore. A quella bisogna tornare, a questa rinunciare. No: le scuole di poesia sono tutte peggio, e a nessuna bisogna addirsi. Non c'è poesia che la poesia. Quando poi gli intendenti, perché uno fa, ad esempio, una vera poesia su un gregge di pecore, pronunziano che quel vero poeta è un arcade; e perché un altro, in una vera poesia, ingrandisce straordinariamente una parvenza, proclamano che quell'altro vero poeta pecca di secentismo; ecco, gl'intendenti scioccheggiano e pedanteggiano nello stesso tempo. Qualunque soggetto può essere contemplato, dagli occhi profondi del fanciullo interiore: qualunque tenue cosa può a quelli occhi parere grandissima.

Voi dovete soltanto giudicare (se avete questa mania di giudicare) se furono quelli occhi che videro; e lasciar da parte secento e Arcadia. La poesia non si evolve e involve, non cresce o diminuisce; è una luce o un fuoco che è sempre quella luce e quel fuoco: i quali, quando appariscono, illuminano e scaldano ora come una volta, e in quel modo stesso.

.....

IL SABATO

Il discorso, di cui questo è il nucleo, si fonda su una visita a Recanati (il cui paesaggio è interpretato pascolianamente, si giudichi di quelle nuvole da *Myrica* sull'orizzonte); e svolge l'obiezione che, per quanto è degli oggetti poetici, il Leopardi si attenga ancora alla genericità della tradizione letteraria e non ne persegua la naturale realtà. Testo adottato è il grande idillio *Il sabato del villaggio*, al cui inizio « La donzelletta vien dalla campagna ... Col suo fascio dell'erba; e reca in mano Un mazzolin di rose e di viole » (tacitamente corrette dal Pascoli nelle rose e viole a ciocche di *Digitale purpurea*).

.....

« Donzellette » non vidi venire dalla campagna col loro fascio d'erba: non ancora la lupinella ¹ insanguinava i campi. Avrei voluto vedere il loro mazzolino, se era proprio « di rose e di viole »! Rose e viole nello stesso mazzolino campestre d'una villanella, mi pare che il Leopardi non le abbia potute vedere. A questa, viole di marzo, a quella, rose di maggio, sì, poteva; ma di aver già vedute le une in mano alla donzelletta, ora che vedeva le altre, il Poeta

1 Il fieno santo: una papilionacea dai fiori rosei, seminata per foraggio.

non doveva qui ricordarsi. Perché il Poeta qui rappresenta a noi cose vedute e udite in un giorno, anzi in un'ora; e bene le rappresenta, come non solevano i poeti italiani del suo tempo e dei tempi addietro. E come queste, così altre; e in ciò è la sua virtù principale e, aggiungerei se non fosse ozioso e noioso a proposito di poesia parlar di gloria, la principale sua gloria. Vedere e udire: altro non deve il poeta. Il poeta è l'arpa che un soffio anima, è la lastra che un raggio dipinge. La poesia è nelle cose: un certo etere che si trova in questa più, in quella meno, in alcune sì, in altre no. Il poeta solo lo conosce, ma tutti gli uomini, poi che egli significò, lo riconoscono. Egli presenta la visione di cosa posta sotto gli occhi di tutti e che nessuno vedeva. Erano forse distratti gli occhi, o forse la cosa non poteva essere resa visibile che dall'arte del poeta. Il quale percepisce, forse, non so quali raggi X² che illuminano a lui solo le parvenze velate e le essenze celate. Ora il Leopardi (io pensavo fermandomi a guardare i monti di Macerata, sui quali si contorcevano alcune nuvole in fiamma, come dolorando) il Leopardi questo « mazzolin di rose e di viole » non lo vide quella sera: vide sì un mazzolino di fiori, ma non ci ha detto quali; e sarebbe stato bene farcelo sapere, e dire con ciò più precisamente che col cenno del fascio dell'erba, quale stagione era quella dell'anno. No: non ci ha detto quali fiori erano quelli, perché io sospetto che quelle rose e viole non siano se non un *tropo*, e non valgano, sebbene speciali, se non a significare una cosa generica: fiori. E io sentiva che, in poesia così nuova, il Poeta così nuovo cadeva in un errore tanto comune alla poesia italiana anteriore a lui: l'errore dell'indeterminatezza, per la quale, a modo d'esempio, sono generalizzati gli ulivi e i cipressi col nome di alberi, i giacinti e i rosolacci con quello di fiori, le capinere e i falchetti con quello di uccelli. Errore d'indeterminatezza che si alterna con l'altro del falso, per il quale tutti gli alberi si riducono a faggi, tutti i fiori a rose o viole (anzi rose e viole insieme, unite spesso più nella dolcezza del loro suono che nella soavità del loro profumo), tutti gli uccelli a usignuolo. Ma non erano usignuoli quelli che io sentivo tra gli uliveti della valle sottoposta; sebbene d'usignuolo sembrassero tre o quattro note punteggiate che promettevano, a ogni momento e sempre invano, il prorompere e il frangersi della melodia: preludio eterno. Quelle note d'usignuolo mal riuscito erano di cingallegre; e io le udivo a quando a quando dare in quegli striduli sbuffi d'ira o timore, che sembrano piccoli nitriti chiusi in gola d'uccello; le udivo, ora qua ora là, strisciare a lungo la loro limina mordace su un ferruzzo duro duro.

.....

2 Si avverta che la scoperta del Röntgen era recentissima: del 1895, cioè dell'anno precedente quello del discorso fiorentino del *Sabato*.

UN POETA DI LINGUA MORTA

Centro del discorso in morte di Diego Vitrioli (di Reggio Calabria, 1819-1898), uno dei migliori scrittori moderni in latino e perfino in greco, che con lo *Xiphias* [Il pesc spada], trattando un tema della sua regione, aveva vinto (1845) il primo concorso di poesia latina bandito dall'accademia di Amsterdam, precedendo di decenni il Pascoli stesso nella medesima gara. Affermazione fondamentale, messa in bocca al collega da poco scomparso, è che ogni oggetto espresso in poesia, in qualunque forma linguistica, debba essere sottratto alla morte; venendo così fornita una giustificazione metafisica al poetare plurilinguistico pascoliano.

.....
 Egli mi avrebbe risposto: — Ospite¹, io ti parlerò con antica vecchia semplicità. Tu non mostri dubbiezza sull'arte mia, perché² il linguaggio, che ne è lo strumento, non sia inteso dall'universale degli uomini. Tu sai bene che non potrei usare un linguaggio che fosse inteso da tutti; perché non esiste ... ancora. E non dico solo che non c'è linguaggio comune a tutti i popoli, ma nemmeno ce n'è che sia intelligibile a tutti, anzi alla maggior parte degli uomini, di un singolo popolo. Né c'è speranza che si formi da sé, questo linguaggio o universale o nazionale, né c'è timore che si fabbrichi dai meccanici nostri: la natura va dal semplice al composto, dall'omogeneo all'eterogeneo, e non viceversa; le lingue e i dialetti moltiplicheranno sempre d'anno in anno e di secolo in secolo. Per questa parte, ospite, tant'è che io usi il latino e il greco, quanto qualunque lingua parlata; anzi, se si computa bene, devo credere di esser per avere più intenditori, in tutto il mondo, del mio latino, che nella sola Italia, del mio italiano. Non è qui il tuo dubbio. In fin dei conti, tu non parli della lingua, cioè della veste sensibile, ma dell'idea, cioè dell'anima intelligibile. Tu osservi che anche nella tua lingua io preferisco la parola antiquata e la costruzione fuori d'uso. Tu metti in relazione il gusto cinquecentistico delle mie *Veglie Pompeiane* e d'ogni mia cosa volgare col mio culto per le lingue latina e greca nello *Xiphias*, nelle elegie, negli epigrammi, nelle iscrizioni, nelle epistole, nelle orazioni: la parte massima dell'opera mia. E dici che io rinnego il presente per il passato e che non voglio essere dei miei tempi. Oh! bada. La mia idea è questa. L'uomo combatte continuamente contro la morte. Esso alla morte deve disputare, contrastare, ritogliere quanto può. La nostra vita è gelida e noi abbiamo bisogno di calore; la nostra vita è oscura e noi abbiamo bisogno di luce: non si lasci spegner nulla di ciò che può dar luce e calore: una favilla può ridestare la fiamma e la gioia! Non si lasci morir nulla di ciò che fu bello e giocondo. E consoliamo i banchettanti i quali, dopo aver profuso sulla

1 Vocativo calco sul greco.

2 « Per il fatto che, benché ».

mensa il vino che pareva soverchio da prima, si attristano all'ultimo per la sete insoddisfatta: consoliamoli con l'anfora spregiata che già riponemmo tra le loro risa. E se per ciò la nostra fama non va tanto in alto e tanto per largo, e se la nostra voce non esce dall'ombra delle scuole, pazienza! Io sento che poesia e religione sono una cosa, e che come la religione ha bisogno del raccoglimento e del mistero e del silenzio e delle parole che velano e perciò incupiscono il loro significato, delle parole, intendo, estranee all'uso presente, così ne ha bisogno la poesia: la quale, del resto, anche in volgare, non usò mai e non usa ancora né la lingua né i modi né il ritmo abituali.

Né credo io che la poesia debba o possa essere l'agitatrice delle turbe, ma la beatrice dei cuori. Ella non gonfia le gote per dar fiato alla tromba; ma attinge brevemente con le dita le corde dell'arpa. Ella non respinge da sé, riempiendo di fracasso e di mania orecchie e cervelli, ma attira a sé con un lontano e fiavole tintinno. Ci sono certe musiche che bisogna allontanarsene per gustarle senza esserne intronati: alla poesia bisogna avvicinarsi, per sentirla. Ed ella parla ora a questo ora a quello, qua asciuga una lagrima, là aggiunge un sorriso, con delicata modestia, come una silenziosa benefattrice. Ora gli uomini che attrae la mia lira antica col suo giocondo strepito, e consola e conforta, vengono da tutte le parti del mondo, e verranno finché si studi la lingua dei Quiriti. Oh! il grande avvenire di quest'arte universale! —

.....

DA « EPOS »

[UN PASSO DELL' « ENEIDE »]

Uno dei suggestivi riassunti degli episodi virgiliani (qui di IV 607-629, dove Didone maledice Enea in fuga e auspica la vendetta dei Cartaginesi sui futuri Romani): riassunti caratterizzati dall'esplicitazione di movimenti del poeta latino (tale l'ingegnosa spiegazione iniziale dell'invocazione al sole) e dallo scioglimento di quella sintetica eloquenza in discorsività pascoliana (le frasi nominali della fine corrispondono agli esametri « *Litora litoribus contraria, fluctibus undas / Imprecor, arma armis, pugnent ipsique nepotesque* »). Si noti l'adozione, comune al D'Annunzio, della scrittura originaria dei nomi classici (quale si ha in francese, inglese, tedesco), *Hecate*, *Tyrii* (più sotto *Baccho*, *Pentheo*, *Rhoeto* ecc.).

L'IMPRECAZIONE. — Il sole che si leva, fa levare, si direbbe, gli occhi a lei che torvamente guarda le vele in riga, lontane ... La sua voce si fa solenne; essa vede il futuro di stragi e di incendio. « Sole, che tutto vedi, tu Giunone, Hecate, Furie, Dei tutti di questa infelice che muore, uditemi: se quell'uomo è fato che tocchi la terra italica, fate che sia costretto a domandar aiuto, profugo, lontano dal figlio, e veda morire i suoi migliori; se è destino che vinca,

subisca iniqua la pace e non goda del regno: muoia anzi tempo, resti insepolto. E voi, o Tyrii, odiate quella gente: questo è il dono che da voi aspetta la mia cenere. Odio tra voi e loro perpetuo: nessun rispetto alla fede. Sorgi dalle mie ossa, o Vindice, che ne farai strage! Lido contro lido, onda contro onda, armi contro armi: guerra eterna! ».

DA « LYRA »

[UN VERSO DI CATULLO]

Commento al verso d'un'elegia catulliana (LXVIII 66, o con la divisione anche pascoliana LXVIII b 26), « Tale fuit nobis Allius [o *Manlius*] auxilium », che sopraggiunge al termine d'una serie di metafore: Catullo, a cui l'amico porge il suo decisivo aiuto in una vicenda amorosa, s'era comparato all'ardore dell'Etna, all'ebullizione delle acque calde delle Termopili, poi al viandante ristorato da un ruscello e al marinaio favorito da vento propizio dopo il fortunale; e il commentatore illumina l'arte di queste transizioni. Quanto al « piccoletto verso », si tratta d'una citazione carducciana, dal « piccoletto verso » di *Idillio maremmano* (e cfr. anche il « picciol verso » nel *Canto dell'amore*).

Qui cum de prona praeceps est valle volutus ...

Il piccoletto verso dopo baratri, vulcani, acque ribollenti, cascate di fiumi, uragani e grida di fortuna, è di singolare vigore. In tutto il passo le immagini sembrano volar libere, l'una spiccandosi dall'altra; ma una voce grave e insistente le piega sempre a un punto, come cembalo sciami d'api. L'ardor del vulcano suggerisce il bulicare delle acque e questo la triste pioggia delle lagrime: le lagrime chiamano il ruscello che balza dal monte e scorre nel piano, e questo il viatore affranto e il breve ristoro dell'acqua corrente e delle lagrime: l'estate fa ripensare al temporale, la campagna arsa al mare, il passeggero al marinaio, finché si riesce al supremo conforto nel supremo travaglio.

[UN' ODE DI ORAZIO]

Riassunto, nello stile esaminato sopra per Virgilio, d'un'ode oraziana (la XIX del II libro); le ipotesi filologiche sono insinuate in modo organico.

ENTHOUSIASMOS¹. — Non è dell'animo commosso del poeta alle mirabili notizie delle vicende Egizie, questo canto bacchico? Nella notte precedente alla

¹ Lo stato di invasamento e ispirazione divina.

giornata in cui Antonio si colpì della spada in Alessandria (racconta Plut. Ant. ² 75) s'udì un clamore misterioso. Era circa mezzanotte; la città era silenziosa e triste nell'aspettazione timida del domani. A un tratto si udirono suoni soavi d'ogni specie di strumenti e clamor di gente con grida di baccanti e danze di satiri, come d'un thiasos ³ che uscisse chiassosamente. Il thiasos per mezzo la città si dirigeva alla porta volta ai nemici, e lì il chiasso fu più grande. Era il dio che lasciava Antonio. Questo io ricordo per mostrare che Baccho, il dio mollemente terribile, fu posto dagli antichi in relazione con gli avvenimenti ultimi dell'ultima guerra civile. « Ho veduto tra i monti Baccho; insegnava i suoi canti alle ninfe, come un chorodidascalo ⁴, e i satiri stavano a sentire (l'uno e l'altre). L'animo è pieno ancor di paura e di torbida gioia. Non mi far male, o Libero, con la tua lancia di edera! Ora io posso cantare i miracoli di Baccho, fonti di vino, rivoli di latte, sgorgar di miele: posso cantare la corona di Ariadne fatta costellazione, la morte di Pentheo e Lycurgo che offesero il dio. Tu volgi al tuo potere i fiumi e i mari, tu rendi illese le tue Bacchanti dalle vipere di cui ricingi loro le chiome. Quando i Giganti diedero la scalata al cielo, tu in forma di leone dilaniasti Rhoeto. Si diceva che tu eri più atto a danze e giochi che alle battaglie: mostrasti d'essere buono e per la guerra e per la pace. Sin Cerbero, il cane inferno, quando ti recasti a togliere tua madre al regno dei morti, si ammansò al corno d'oro e ti lasciò partire, scodinzolando e leccandoti i piedi con le sue tre lingue! ». Altrove vedremo ricorrere il mito dei Giganti e dei Titani a proposito di Augusto. La penultima strofa si direbbe (non dico che sia) il ritratto di Cesare Ottaviano: l'espressione *idem Pacis eras mediusque belli* potrebbe parere il motto più concettoso a definire l'opera e la vita di Augusto.

2 Plutarco, Vita di Antonio.

3 Corteo dionisiaco.

4 « Maestro del coro ».

GABRIELE D'ANNUNZIO

GABRIELE D'ANNUNZIO

Nato a Pescara nel 1863, morto nella sua villa di Gardone, sulla riva bresciana del lago di Garda, nel 1938, il D'Annunzio è stato, per azione o per reazione, la personalità letteraria più accaparrante del quarto di secolo precedente la prima guerra mondiale, e per qualche tempo di poi, mentre diminuiva l'udienza generale anche ad alcuni suoi nuovi libri che la critica mette oggi in alto, attivo sul costume privato e politico, o almeno interprete di atteggiamenti assai diffusi nella borghesia italiana. Per questo suo continuo e certo non accidentale passaggio dal piano letterario a quello pratico, lo schema della carriera poetica e quello strettamente biografico non possono essere separati neppure al livello più elementare.

Ancora collegiale a Prato, colpì il mondo letterario con un volumetto, *Primo vere* (stampato a Chieti nel dicembre 1879, ristampato molto corretto a Lanciano nel novembre 1880), in cui domina la barbara carducciana, intervallata però di qualche eco postromantica, in particolare dallo Stecchetti (ancora più antica un' *Ode a Re Umberto* stampata nel 1879 a Prato). La straordinaria perizia imitativa, anzi l'oltranza dei caratteri esemplati (qui il Carducci nella sua fase più archeologica e alessandrina), e la loro applicazione a un'ebbrezza pànica, nella cui occasione naturale la natia «terra vergine» si accompagna alla coltivatissima bellezza fiorentina, definiscono già gli aspetti più corsivi dell'autore. Una presentazione, sul «Fanfulla della Domenica» del 2 maggio 1880, firmata da un recensore allora autorevole come Giuseppe Chiarini, ciò che bastava a impostare una fama letteraria, aveva il merito di sottolineare la qualità infatti precipua: un' incontenibile vocazione alla poesia. Il Chiarini notava mende tecniche infantili — che sparirono subito; e ambizioni sataniche e orgiastiche («la ostentazione di sentimenti e desiderii, che mi piace non creder veri») — che invece presero consistenza fino al parossismo.

Questa coincidenza di «tutta la gioia del mondo» con la mediazione culturale si conferma infatti nell'altra raccolta di barbare, *Canto novo* (1882), di cui enuncia il programma il sopratitolo che nell'edizione definitiva delle Opere la comprende coi successivi *Intermezzo* (in metri tradizionali, terzine, sonetti, ottave, martelliani ecc.) ed *Elegie romane* (col titolo e nel metro del Goethe): *Femmine e Muse*. Il turbamento che essa procurò al primo lodatore e la sua polemica col brillante giornalista Luigi Lodi (raccolta nel volumetto di costui *Alla ricerca della verecondia*) rivelano, di là dall'ingenuità delle battaglie pro o contro l'immoralità dannunziana (tra i più entusiasti fu il Capuana), un dato costitutivo: il desiderato gaudio dell'immediatezza istintiva è appannato da un perenne schermo culturale e intellettuale.

Nel 1882 esce anche il primo volume di prose, *Terra Vergine*, affermando fin da principio il perfetto parallelismo del versificatore e del prosatore (per la cultura vigente, ciò significava: narratore). Parallelismo perfetto è pure con l'uomo pratico: nel novembre 1881, iscrittosi alla Facoltà di Lettere (non conseguì mai la prevista laurea col romanista Ernesto Monaci, ma dal suo magistero ricavò una maggiore e anzi mimetica familiarità con gli stilnovisti e altri «primitivi» italiani e col francese antico), egli cominciava il suo soggiorno romano d'amori mondani e di rapida gloria (giornalismo letterario), non senza ambizioni di atletismo (duelli, crociere).

La prima prosa di *Terra Vergine* era stata pubblicata dal D'Annunzio sul « Fanfulla della Domenica » del 12 dicembre 1880: *Figurine abruzzesi*, *Cincinnato*; altre *Figurine* l'anno seguente. Come il Carducci di *Primo vere* e *Canto Novo*, così di questa novellistica (e poi del *Libro delle Vergini* e di *San Pantaleone*, diventati più tardi *Novelle della Pescara*) il modello fondamentale è quanto avesse di meglio l'Italia a quegli anni, il Verga di *Vita dei campi* e poi di *Novelle rusticane* (a cui si aggiunsero i maestri del naturalismo francese, da Maupassant a Zola). L'Abruzzo del D'Annunzio è peraltro infinitamente più selvaggio della Sicilia verghiana: cruento, disfatto; il cielo (si cita da *Cincinnato*) può diventarvi « di berillo, purissimo », gli spettacoli sono insomma cose abnormi, da lavorarsi in pietra dura. Si aggiunga che « figurine » è proprio il termine di quel momento letterario per i bozzetti (le *Figurine*, piemontesi, del Faldella sono del '75): il D'Annunzio confessa il carattere lirico della sua novellistica. E nelle parti più villerecce del *San Pantaleone* il dialogo è vernacolare e si stacca dal parlato, rompendo la suprema unità che è del Verga più alto, mondano coi mondani, ma terra coi terrogeni. D'altra parte proprio di questi anni è la collaborazione giornalistica del D'Annunzio (in particolare quale cronista mondano), oggi nota solo agli specialisti, e pur tanto significativa d'una sua adesione al piano del diario, in qualche modo già della prosa d'arte, non narrativa.

Intanto il processo non immediato di appercezione della realtà avvia la petrificazione degli oggetti poetici, staccati da un' « intonazione » arcaica e composti mediante strumenti verbali che sono essi stessi termine d'una degustazione fonetica (al limite, addirittura grafica) e lessicale. Una simile poetica ha indubbie affinità col Parnasse francese, ma è soprattutto prossima al preraphaelitismo inglese, col suo gusto dei « primitivi » (pure già tra i veri romantici un simile arcaismo è instaurato genialmente da John Keats): vanno citati come autori D. G. Rossetti e A. Ch. Swinburne (1837-1909), come teorico dell'estetismo John Ruskin (1819-1900). Oltre che in *Intermezzo*, questa poetica si attua in *Isotta Guttadauro* (1886), poi pubblicata nel 1889 come *L'Isottèo* con *La Chimera*.

L'ineluttabile ripiegamento su se stesso porta il D'Annunzio all'autocoscienza narrativa di simile posizione. Questa decisiva ma comprensibile iniziativa è però stimolata, come di consueto, dalla lettura di altra novità libraria, *À rebours* di J. K. Huysmans, che è del 1884: l'autore, anch'egli proveniente dal naturalismo, vi traccia il ritratto di un raffinato esteta sperimentale, Des Esseintes. Ecco perciò il D'Annunzio impegnarsi in una problematica di fondamento più o meno strettamente autobiografico o che comunque svolge ipotesi di romanzo relative a intellettuali passati per le sue proprie esperienze. E comincia col *Piacere*, scritto nel secondo semestre del 1888 nella villa che il pittore conterraneo (assai vicino al D'Annunzio nello svolgimento dei temi abruzzesi) Francesco Paolo Michetti possedeva presso Pescara, a Francavilla al Mare (« Il Convento »). *Il Piacere* è un capitolo della biografia erotica d'un poeta e artista, il conte Andrea Sperelli-Fieschi d'Ugenta, educato nel « culto passionato della bellezza » e nell' « avidità del piacere », secondo la massima che « Bisogna fare la propria vita, come si fa un'opera d'arte ». Il preziosismo non ha ancora investito completamente lo stile, occupato com'è a inventariare il *bric-à-brac* di falso antico che popola gli scenari d'una Roma rinascimentale: fra l'altro, *reportage* divertentissimo sulla vita mondana d'una capitale arredata in stile *Liberty*.

Il D'Annunzio non è più un naturalista e persegue situazioni eccezionali; può perfino prestare udienza al grande Fjodor Dostoevskij (1821-1881), allora fatto conoscere in francese dal visconte di Vogüé e in italiano da Federico Verdinois, e un abile pezzo di imitazione è il breve racconto di *Giovanni Episcopo*, confessione d'un delitto, composto nel 1890 e stampato l'anno dopo. Ma nello stesso 1890 escono alcune puntate

dell' *Invincibile*, poi ripreso, corretto e compiuto tre anni più tardi come *Trionfo della Morte* su un quotidiano di Napoli, dove l'autore abitò per un paio d'anni. È la storia erotica, con una catastrofe tragica « dedotta », come ben dice il Gargiulo (ma alla stregua dell'equivalenza di amore e autodistruzione nell'ivi celebrato *Tristano* wagneriano), d'un intellettuale abulico, che invano cerca la salvezza prima nel ritorno alla terra natia d'Abruzzo (terra d'innocenza ma anche di primitivismo atroce), poi nell'ispirazione al « superuomo » del Nietzsche (il quale peraltro fino dal 1888, subito prima di sprofondare nella pazzia, si era avventato contro il già suo idolo Wagner). Col *Trionfo* si accresce, sia pure per discontinui pezzi di bravura e su una base in sostanza impressionistica, la squisitezza della scrittura. Nell'intervallo, tuttavia, il D'Annunzio ha fatto a tempo a svolgere uno dei suoi temi più originali, anche se incoraggiato dai ripensamenti e pentimenti del « poeta affabile » (così *L'Innocente*) Paul Verlaine: quello della « bontà » come sazietà della carne e ritorno, voluttuoso anch'esso, a una dolce malinconia. La « bontà » ispira in poesia il *Poema Paradisiaco*, in narrativa *L'Innocente* (composto nel 1891 ancora a Francavilla). In questo romanzo si racconta la « convalescenza spirituale » d'un altro intellettuale dissoluto il cui egoismo affetta una morale eccezionale, da superuomo; il suo ritorno, nella campagna avita, alla moglie urta contro il momento di debolezza che l'infelice, nella profondità del suo abbandono, ha avuto con una specie di sdoppiamento del marito, un romanziere di fama; aggiungendosi ai ricorrenti ingredienti (l'eroe esteta, il superuomo, il ritorno — questa volta tolstoiano — alla natura) quello dostoevskiano, Tullio Hermil espone a un freddo mortale l'innocente figlio della colpa. Tematicamente, *L'Innocente* è un'accorta mistura di motivi; ma offre anche, certo per suggerimento dei russi, un abbassamento di tono e una notevole fusione linguistica: la sua traduzione in francese inizia la fama europea del D'Annunzio.

C'è ancora il superuomo, ma ormai pretestuale, nelle *Vergini delle Rocce*, uscite nei primi sei fascicoli (gennaio-giugno 1895) del « Convito » di Adolfo de Bosis. La trama si attenua in mere figure simboliche (nessuna delle tre sorelle può accettare l'amore del protagonista, che vorrebbe far nascere il Re di Roma), e per la prima volta la prosa è interamente convertita in tessuto melodico. Per la prima volta, però, anche il mito del superuomo subisce un'applicazione politica, al servizio di un qualche riscatto dalla mediocrità circostante (tema già carducciano) e di un qualche recupero della grandezza romana e imperiale. Letteratura, ma non solo cartacea, se proprio allora, per una legislatura (1897-1900), il D'Annunzio va deputato alla Camera (e alla fine del suo mandato — aneddoto significativo per i futuri incontri in Italia di nazionalismo e socialismo — la violenza teorica del nietzschiano rende omaggio alla violenza rivoluzionaria, ed egli si unisce all'estrema sinistra in lotta contro il reazionarismo del governo Pelloux: « Come uomo d'intelletto, vado verso la vita »). Il D'Annunzio comincia perciò la sua carriera di superuomo-tribuno (discorso elettorale del 1897), e non è un caso che cominci insieme la carriera del drammaturgo: evidentemente il teatro è uno strumento di presa sulle moltitudini.

Il *Sogno d'un mattino di primavera* (1897 appunto) fu dato la prima volta a Parigi con Eleonora Duse, *La città morta* (1898) pure a Parigi, e in francese, con altra attrice celeberrima, Sarah Bernhardt. Sono, questi e i successivi (l'altro sogno, *d'un tramonto d'autunno*, *La Gioconda*, *La gloria*), testi di lussuria e di strage, in cui s'insinua la problematica dell'individuo eccezionale, artista o uomo d'azione. Con l'archeologica tragedia di *Francesca da Rimini* (1902) cominciano i versi (endecasillabi e settenari o quinarî, liberamente mescolati); in versi (descritti a suo luogo) è il mito pastorale abruzzese (1904) della *Figlia di Iorio*, il più popolare del drammaturgo; in versi, quelli press'a poco della *Francesca*, l'altro dramma abruzzese dinastico (1905) della *Fiaccola sotto il moggio*. La stessa fenomenologia si ripresenta nel repertorio successivo, prosa

in *Più che l'amore* (1906), versi nella *Nave* (1907): divulgazioni sceniche dei temi della narrativa o delle *Laudi* più parnassiane, assai spesso secondarie, ma talvolta con effetti stilistici degni di maggiore studio, come la semplice melodiosità « buona » del primo *Sogno* o il pregevolissimo recitativo della *Fiaccola*. Qui si aggiunga che il teatro servirà al D'Annunzio per ulteriori esperimenti: teatrali saranno le più decorose scritture francesi; alcune tragedie saranno autentici libretti d'opera (più che la *Fedra* per Ildebrando Pizzetti, *Le martyre de saint Sébastien* per Claude Debussy e la *Parisina* per Pietro Mascagni); *Cabiria* (1914) sarà il primo soggetto cinematografico firmato da uno scrittore vero.

Gli inizi teatrali, per la continua intersezione di letteratura e vita, significarono l'incontro con la Duse e quindi altra notissima esperienza amorosa, più che altro di testa, che ebbe per scena Settignano presso Firenze, dove (in una villa già dei Capponi, la « Capponcina ») il D'Annunzio, lasciato l'Abruzzo al quale era tornato dopo Napoli, soggiornò lungamente (1898-1909). Settignano vide nascere, oltre che i drammi più illustri, *Il Fuoco* e *Le Laudì*. *Il Fuoco* (titolo allusivo all'ardore della creazione, ma nome portato anche da una villa abruzzese dei D'Annunzio) traspone gli amori con la « divina » Eleonora, che consentono un prolungamento alla problematica narrativa del D'Annunzio: protagonisti ne sono un poeta e un'attrice tragica, che si lasciano perché l'amore di lei non riesce a far presa sull'egoismo dell'artefice e la sua brama solo carnale; la scena è a Venezia (la Duse era veneta), qualche lustro più addietro (il romanzo termina coi funerali di Riccardo Wagner, morto appunto a Venezia nel 1883); e in definitiva *Il Fuoco* si configura come un *Piacere* veneziano, innestato del motivo wagneriano-nietzschiano della musica.

Le Laudì del Cielo del Mare della Terra e degli Eroi, sotto il titolo equivocamente francescano che celebra la comunione con la natura e il suo dinamismo vitale, sono la « summa » poetica del D'Annunzio, dal disegno assai incerto. Intitolandosi ogni libro a una delle Pleiadi, s'immagina che ne fossero previsti sette. In realtà uscirono soltanto *Maia*, consistente quasi esclusivamente della *Laus Vitae* (1903), ed *Elettra* con *Alcione* [poi con grafia pascoliana *Alcyone*] (1904); molto più tardi, come volumi s'intende, *Merope* (*Le canzoni della gesta d'oltremare*), che raccoglie i versi civili per la campagna di Libia (1911-1912), e *Asterope* (*Canti della guerra latina*), che raccoglie quelli scritti per la prima guerra mondiale (1914-1918), l'uno e l'altro stanche prosecuzioni la cui efficacia non varcò mai quella della pubblicazione in giornale. *La Laus Vitae*, un insieme la cui continuità metrica (descritta a suo luogo) travolge la debole architettura, nasce attorno al referto poetico d'un periplo della Grecia e si presenta come un elogio del Superuomo in forma di Ulisse navigatore, e cioè sperimentatore, incessante (« ché necessario è navigare, / vivere non è necessario »: così il finale). *Elettra* raduna i canti del vate delle glorie nazionali, ma nella serie delle *Città del silenzio* il fascino storico-decadente delle città minori trova la delineazione più oggettiva e parnassiana (ricongiungendosi a *Intermezzo* e a parte dei versi attorno al '90) di tutta la produzione dannunziana. Finalmente *Alcione*, il libro generalmente più celebrato, è in sostanza l'alto diario lirico, ma quasi di continuo cristallizzato in elaborazioni mitologiche, dei soggiorni toscani, a Settignano e in Versilia (il poeta abitava la « Versiliana » presso Fiumetto), in larga parte dedicato a cantare estate e mare: purché però s'intenda, nonostante talune apparenze, di un diario non impressionistico e nemmeno descrittivo, bensì suggestivo.

L'intenso periodo fiorentino del D'Annunzio si chiude nel 1909. Dopo qualche mese trascorso a Marina di Pisa, nel 1910, turbato da gravi dissesti patrimoniali, si trasferisce in Francia, per poco a Parigi, poi ad Arcachon sull'Atlantico presso Bordeaux. Al principio del 1910 era uscito quello che sarebbe stato l'ultimo dei suoi romanzi, *Forse*

che si forse che no, il cui eroe supera gli orrori e le turpitudini d'una violenta passione nell'ebbrezza del volo. Ancora una volta un prolungamento alla problematica del superuomo è fornito al D'Annunzio dalla sua esperienza biografica (autentica è l'avventura con una donna votata alla follia, non l'inserito degli amori illeciti, che è un riverbero delle tragedie), in particolare dal nuovo dominio sul mondo esercitato dall'aviatore (nel 1909 il D'Annunzio aveva volato per la prima volta). Autobiografico nel senso del *Piacere* e del *Fuoco*, *Forse che si* tocca il vertice della perfezione formale nell'ambito del romanzo, ma perché ormai l'autore pratica da anni la prosa d'impressione e di ricordo che egli definisce di *Faville del Maglio* (al *Secondo amante di Lucrezia Buti* egli dà la data del 1907), nutrendola di taccuini di appunti. Non è dubbio che, quali che fossero le ambizioni tragiche (anche in francese) e aediche del D'Annunzio, i suoi anni di Francia valgono esclusivamente per quest'esperienza, sebbene da pochi valutata subito al suo vero livello: la *Contemplazione della Morte*, scritta per due amici scomparsi uno dei quali è il Pascoli, è del 1912; *La Leda senza cigno*, ritratto d'una suicida, è del 1913, atteggiata narrativamente (ma ristabilisce comunque l'equilibrio l'appendice o *Licenza*, scritta dopo il *Notturmo*, del 1916); le prime *Faville* escono sul « Corriere della Sera » nel 1911.

Scoppiata la prima guerra mondiale, il D'Annunzio si schiera facondamente per l'intervento; e, richiamato dalla parte interventista dell'opinione pubblica, rientra dal cosiddetto « esilio » di Francia nel maggio 1915, a tempo per partecipare alla campagna fin dall'inizio. In un'interpretazione parte eroica parte mistico-sacrificale dell'azione bellica, egli divide o inventò e diresse un gran numero di ardite operazioni terrestri, navali e soprattutto aeree; ma quell'azione acquistò vera rilevanza politica solo nell'immediato dopoguerra, quando, opponendosi gli alleati all'annessione di Fiume all'Italia, il D'Annunzio s'impadronì della città con un colpo di mano (12 settembre 1919) e vi istituì un governo militare provvisorio (la Reggenza Italiana del Carnaro). Questo esperimento singolarissimo, in cui il « Comandante » attuava il mitico « Dèspota » delle *Laudi*, ma non senza intelligenza delle necessità amministrative di governo, durò un po' più d'un anno. Alla fine del 1920, in esecuzione del trattato di Rapallo che erigeva Fiume in città libera, il governo Giolitti fece sgombrare Fiume dai legionari dannunziani. Il D'Annunzio rimise i poteri alle autorità comunali e dopo qualche settimana lasciò Fiume, installandosi nella villa di Gardone (poi « Il Vittoriale degli Italiani »), dove, estromesso in fatto dalla vita nazionale, si chiuse fino alla morte. Tuttavia la città libera ebbe vita assai travagliata e nel 1924 Fiume poté essere annessa all'Italia: postumamente, il D'Annunzio aveva vinto.

Il D'Annunzio interventista e combattente rappresentò, come in genere la sua componente più irrazionalistica, l'inserzione d'un'individuale « volontà di potenza » superumana e d'un desiderio estetizzante d'avventura ulissea in una corrente pubblica di genesi assai composita. I suoi innumerevoli discorsi, messaggi ecc. fornirono schemi, termini e riti (soprattutto quelli misticamente atteggiati) alla retorica del combattentismo e poi del fascismo. Tuttavia i suoi rapporti personali con Mussolini e col regime fascista furono equivoci: egli ebbe alleato « Il Popolo d'Italia » nell'impresa fiumana e coadiuvò il fascismo in occasione di qualche manifestazione squadrista anteriore alla marcia su Roma (occupazione del municipio di Milano, agosto 1922), e tanto più tardi (1936) dell'invasione dell'Etiopia; ma, inchinato e rispondendo a molta distanza, si appartò, certo per estetismo aristocratico, dalle adesioni quotidiane al conformismo di massa. È pittoresco che negli ultimi giorni della sua vita il D'Annunzio componesse un epigramma antihitleriano.

Eppure, quasi a compenso, gli anni del maggiore impegno oratorio sono anche quelli del ripiegamento stilistico su se stesso. Ferito nel 1916 in un incidente di volo,

il D'Annunzio perdette l'uso d'un occhio e dovette passare molto tempo immobile nell'oscurità. Fu allora che egli annotò su striscioline di carta, talora in uno stile paratattico e nominale di appunti, le sensazioni e le memorie del *Notturmo* (pubblicato nel 1921). Dei libri editi esso è quello linguisticamente più impressionistico, se non proprio elementare, il meno lontano dai postumi Taccuini; e anche, apparentemente per forza maggiore, il meno lontano dai futuristi (in senso largo) della generazione successiva alla sua. È comprensibile che il D'Annunzio, a licenziarne la stampa, si facesse autorizzare dalle circostanze eccezionali. Ma nel dopoguerra egli riprese e compì la raccolta (in stile naturalmente più costruito) delle *Faville*, pubblicandone un tomo nel 1924 (*Il venturiero senza ventura e altri studii del vivere inimitabile*, che sono poi *Il secondo amante*), un secondo nel 1928 (*Il compagno dagli occhi senza cigli*). Più « moderno », fino alla civetteria tipografica della minuscola dopo il punto fermo, il *Libro segreto* del 1935 (*Cento e cento e cento pagine del Libro segreto di Gabriele d'Annunzio tentato di morire*). Questi libri uscivano in piena stagione di « prosa d'arte », mostrando che il D'Annunzio ne era stato il precursore, ma insieme, a detta dei suoi fiancheggiatori, che sapeva stare al corrente con la moda. Il gran pubblico, legato, sia pure sempre più debolmente, al ricordo dei generi tradizionali da lui praticati fra l' '80 e il '10, e d'altra parte all'immagine ufficiale del vate, poco si accorse di questi volumi; che restarono pasto esclusivo degli intendenti, e anche da loro più stimato che ammirato. Per quanto il vecchio maestro si rinnovasse (beninteso entro i confini del più incontenuto egotismo), sul clamore della fama stava scendendo il silenzio, che ancora dura.

Una fecondità così inesauribile (almeno fino ai cinquant'anni) associata a tanta versatilità e a una relativa longevità sembra unica nella storia letteraria: si possono ricordare non più che Goethe, solo sfiorato da un lato del giovane D'Annunzio — ma Goethe, provvisto di potente intelligenza anche razionale, non ha mai perso presa sui lettori o quota nei valori della borsa letteraria; e Victor Hugo — l'ode di *Elettra* per il cui centenario non invano celebra come paradigma « l'opera d'eterno parole / che ingombra l'orizzonte / umano con la sua mole / immensa ». (Interrogato chi fosse il maggior poeta francese, si sa che cosa rispondesse André Gide: « Ahimè, Victor Hugo »). Proprio del D'Annunzio è tuttavia di prolungarsi, con la totale coerenza palese nella sua carriera, e senza alcuna interruzione di continuità, in attività pragmatica. Ciò non vuol dire soltanto: l'atleta, il guerriero, il condottiero. Ma vuol dire anzitutto: l'adoratore e celebratore del proprio artificio nel momento stesso del fare poetico, il degustatore (e con ciò stesso interruttore) della propria vitalità e felicità. Il prodotto della sua fantasia è qualcosa di eminentemente instabile e non possedibile, costretto di continuo a spostare dinamicamente sull'elemento successivo la facoltà di appagare il lettore. Di qui la doppia proprietà dei suoi oggetti: o di staccarsi e rappersersi in una distanza culturale; o di fluire in una melodicità aperta della quale Wagner e Debussy possono essere le metafore meno improprie. Di qui anche la probabilità che, in un'opera di cui pure si è procurato di illustrare la compattezza, i toni sommessi, l'elegia, il recitativo siano destinati a dare le più consistenti soddisfazioni.

Se il problema o, si dica pure, il dramma del D'Annunzio è sempre lo stesso, la morbosa coscienza di rappresentare una parte nell'istante medesimo della recita, o sotto un'altra luce la pretesa di elaborare pezzi da antologia nel momento preciso dell'esprimersi, i procedimenti selettivi sembrano i meno appropriati alla critica dannunziana. Ciò vale per il rappresentante più illustre di questa critica, il Croce, che solo nel suo primo saggio dava una valutazione nel complesso positiva, nel limite del « dilettante di sensazioni », con una particolare simpatia per il D'Annunzio naturalista e corposo: piuttosto che un secondo D'Annunzio (posteriore al *Fuoco* e alla *Figlia di Iorio*) stanco ripetitore di se stesso, è giusto riconoscere che esiste un secondo Croce, più reattivo alla

sensualità frammentaria, al misticismo estetizzante immanente nella caccia d' impressioni disgregate. Una condanna *in toto* è più conforme ai postulati del particolare moralismo (ovviamente non tradizionale) del Croce. Riserve affini suscita il pur pregevole volume dannunziano di Alfredo Gargiulo (1912): per rivalutare in modo esclusivo il « paesaggio poetico » e il « mito naturalistico » di *Alcione*, ma con preannunci nel *Canto novo*, il critico, la cui intenzione iniziale è ammirativa, è costretto a una minuta demolizione di tutto il resto, che, qualunque sia la fondatezza nei particolari, introduce un' inaccettabile discrepanza di qualità e di natura all' interno dell' opera dannunziana. Ristampando il libro nel 1941, il Gargiulo aggiunse appendici da cui il giudizio positivo è esteso, sia pure per via rigorosamente antologica, alla prosa nuova delle *Faville*, del *Notturmo*, del *Libro segreto*.

Ma la giusta valutazione delle *Faville* e della *Leda* (non però della *Contemplazione*) era già in Renato Serra (*Le lettere*), di suo così sensibile al « miele diffuso », all' « oro liquido e senza forma » della voce dannunziana. A un quarto di secolo di distanza, morto il poeta, è su questo aspetto, chiamato con una sua definizione « Esplorazione d'ombra » (1939), che rimise l'accento Emilio Cecchi (ora in *Ritratti e profili*). Consuona ai risultati precedenti Giuseppe De Robertis (in *Scrittori del Novecento*): « *Canto novo*, *Alcione*, le *Faville* (e con le *Faville*, la *Leda*, il *Notturmo*, il *Libro segreto*): ecco i tre tempi massimi della sua lunga arte. Da una sensualità carnale a una sensualità senza carne ». Era questa la traccia offerta agli sviluppi analitici del bel libro di Adelia Noferi, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*: un saggio eccellente, che di fatto è una vera monografia e oltrepassa il piano selettivo su cui viene situato il D'Annunzio anche dalla « Voce » e dalla « Ronda ». Esplicitare l'unità dannunziana sembra infatti il compito più equo della critica sullo scrittore.

Le opere del D'Annunzio sono state pubblicate in edizione nazionale a partire dal 1927, in una cinquantina di volumi, secondo il piano e il testo definitivi dell' autore. Sono ora riunite in nove volumi (due per i versi, due per il teatro, due per i romanzi, tre per gli scritti politici e le prose varie) presso l'editore Arnoldo Mondadori di Milano, e ad essi si attiene la presente scelta. L'edizione include nell'ultimo volume il postumo (1939) *Solus ad solam*, diario per l'amore che ispirò *Forse che sì*; ed è stata poi integrata dai *Taccuini*. Un'opera imponente (pubblicazione delle lettere, oggi note solo in piccola parte; raccolta degli scritti sparsi esclusi dall'edizione definitiva; collazione delle varie edizioni e dei manoscritti) attende la filologia dannunziana.

La presente scelta offre campioni delle principali varietà dello stile dannunziano, nella lirica, nel teatro in versi, nella prosa narrativa e in quella di ricerca, non soltanto con intenti antologici, ma con fine documentario (anche, in particolare, delle varie fasi dell'ideologia etico-estetica). Un esempio di poesia « civile » (da *Elettra*), uno di prosa politica, un sonetto francese rappresentano in forma ridottissima i relativi settori di attività, poeticamente secondari ma rilevanti per la storia del gusto, buono o cattivo che sia; un madrigale dialettale, un epigramma politico illuminano, pur fuggevolmente, aspetti curiosi della maturità.

DA «INTERMEZZO»

RICORDO DI RIPETTA

Sonetto, ma con quartine di struttura un po' particolare, ABCA, CBAC (B sdrucciola, A e C assonanti). Il luogo della ricordata apparizione e del successivo immaginario prodigio è Ripetta (così chiamata dall'antico porto fluviale di Roma), via che da piazza del Popolo porta un po' oltre il cinque-seicentesco palazzo Borghese, chiamato il «cembalo» per la forma della sua pianta, con la tastiera verso Ripetta. La clausola «per incantamento» viene da un famoso sonetto giovanile di Dante al Cavalcanti («Guido, i' vorrei che tu e Lapo [Gianni] ed io / fossimo presi per incantamento») e perciò mette a fuoco il gusto «prerafaelítico» (cfr. la poesia seguente) della rappresentazione.

E¹ ne l'anima ancor veggovi quale
io da prima vi amai. Alta e pieghevole
passaste, sorridente e luminante²,
pe 'l chiaro gelo del mattin iemale³.

Lunghi rami di mandorlo la fante
dietro di voi recava. Inconsapevole,
un bellissimo sogno floreale
dietro di voi lasciaste al riguardante.

— Su da la strada chiara e solitaria
rompeano molti al cielo di turchese
mandorli in fiore, per incantamento.

E stava tra la selva imaginaria
il palazzo del principe Borghese
come un gran clavicembalo d'argento.

DA «LA CHIMERA»

DUE BEATRICI (II)

Strofe (spesso *enjambées*) di cinque endecasillabi, schema ABBAB; la rima finale rinnova (con ripetizione d'interiezione e clausole) la seconda della prima strofa. Luogo dell'apparizione è questa volta il giardino della Farnesina, la sontuosa villa

1 Per questo attacco cfr. nota al *Gelsomino notturno* pascoliano.

2 «Irradiante luce», arcaismo (consuona col precedente participio).

3 «Invernale», latinismo arcaico.

cinquecentesca della Lungara (sotto il Gianicolo) nella quale Raffaello (« Rafaele ») affrescò la storia di Amore e Psiche e il trionfo della nereide Galatea. Il modo della rappresentazione è preraphaelitico, cioè nel gusto dei pittori e poeti inglesi ispirati all'opera dei « primitivi » e degli stilnovisti toscani, in forma di archeologismo squisitamente decadente: le loro visualizzazioni sono di figure longilinee, ceree, liliali. Fondatore (nel 1848) della Pre-Raphaelite-Brotherhood [Confraternita] fu, con altri artisti, il qui citato Dante Gabriele Rossetti (1828-1882), di origine italiana (era figlio dell'esule poeta e dantista Gabriele); di lui, traduttore della *Vita Nuova* e di altre poesie antiche, qui si rammenta pure la tela *Beata Beatrix* (del 1863, ora alla Tate Gallery di Londra). Sulla linea preraphaelitica è ugualmente la citazione della *Primavera* botticelliana (agli Uffizi): « il pittore ... della *Primavera* », scrive l'ultimo discepolo degli esteti del preraphaelitismo, John Ruskin e Walter Pater, « resta pur sempre il massimo artista di disegno lineare che mai l'Europa abbia avuto » (Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, trad. Emilio Cecchi); e si precisa la natura « mistica » della « voluttate ».

O Viviana May de Pentiele,
gelida virgo preraphaelita,
o voi che compariste un dì, vestita
di fino argento, a Dante Gabriele,
tenendo un giglio ne le ceree dita,

Viviana, non più forse a la mente
il ricordo di me vi torna omai.
E pure allora, quando io vi parlai,
mi sorrideste a lungo e dolcemente.
Fiorian, Villa Farnese, i tuoi rosai

ne 'l mattino di maggio e su le antiche
mura ¹ il sole una veste aurea mettea:
tra le liete ghirlande si svolgea
la bellissima favola di Psiche;
navigava in trionfo Galatea.

O Viviana May de Penüele,
or vi sovviene de 'l lontan mattino?
Voi sceglieste le rose ne 'l giardino
ove un tempo convenne ² Rafaele,
muta, con lento gesto, a capo chino.

Non vidi allor la Primavera iddia?
Disser la vostra lode a me li uccelli;

¹ Il tratto della cinta aureliana a Porta Settimiana.

² « Si recava ».

fiori parvero nascer da' capelli,
come ne la divina Allegoria
cui pinse in terra Sandro Botticelli.

Poi su l'accolta ³ de le vive rose
reclinando la testa agile e bionda,
avidamente, come sitibonda,
tutte beveste l'anime odorose
— oh voluttate mistica e profonda!

Poi smarrita in un sogno, alta levaste
la faccia ove le azzurre èsili vene
languivano, e mi volgeste (or vi sovviene?)
le pupille ne 'l sogno umide e caste.
Non così pura in cielo è mai Selene ⁴.

Io sol dissi a la notte alma e felice,
solo dissi a le stelle il novo amore.
Segreto in me de' vostri occhi il fulgore
io custodii, beata Bēatrice.
Tale un raggio di luna il silfo ⁵ ha in cuore.

Or cantarti m'è dolce, o Viviana.
Splendimi ne la chiara ode, vestita
de la tunica verde ⁶ e redimita
d'argentei fiori, in calma sovrumana
tenendo un giglio tra le ceree dital

DA « POEMA PARADISIACO »

ALLA NUTRICE

Strofe (spesso sintatticamente continuate) di sei endecasillabi, schema ABAABC (C comune a tutto il componimento); l'ultima strofe, coronata da una « coda » BC, ripete le rime (e qualche parola o clausola in rima) della prima; ripetuta inoltre la clausola « e lungi queste cose orrende » (derivata dall'*Hortulus animae* dello stesso *Poema paradisiaco*) per allusione al tema fondamentale, il ribrezzo della vita viziosa in una notte

3 « Raccolta, mazzo »

4 La luna.

5 Genio dell'aria (nel mito germanico).

6 Il colore prediletto dalle donne dantesche.

7 « Incoronata » (voce dantesca riadoperata da Carducci).

di Natale. Si nota una rima franta all'avverbio, « divina-mente ». Il componimento apre la raccolta.

Gelida sta la notte cristiana
 su le case degli uomini, ma pura.
 — O tu che ne la casa tua lontana
 fili con dita provvide la lana
 de la tua greggia, sin che l'olio dura
 ne la lucerna, e il ceppo a tratti splende,

Nutrice, da cui bevvi la mia vita
 prima, ne le cui braccia ebbi il sopore
 primol, se da la tua bocca appassita
 riudissi io quel canto e le tue dita
 vedessi, ove s'attenua il bianco fiore
 dei velli, e il fuso pendulo che scende,

e la fronte rugosa che s'inchina
 incoronata di capelli bianchi,
 ove la semplice anima indovina
 si rivela talor quasi divina-
 mente in un raggio, e i tuoi cavi occhi stanchi
 ove qualche favilla pur s'accende,

io forse piangerei ancóra un pianto
 salubre e forse ancóra dal profondo
 mi sorgerebbe qualche antico e santo
 affetto, e mi parrebbe nel tuo canto
 ritrovar l'innocenza di quel biondo ¹
 pargolo; — e lungi queste cose orrende!

E tutta la freschezza del tuo latte
 ne le mie vene! — Una natività
 novella, in un candor di nevi intatte. —
 E tutta la freschezza del tuo latte
 ne le mie vene, e tutta la bontà
 dei cieli; — e lungi queste cose orrende,

lungi sempre da l'anima rinata
 e del candor natale circonfusa!
 Una immensa bianchezza immacolata,

1 Il D'Annunzio era, o era stato, biondo e ricciuto.

una forma d'amore angelicata,
e per tutto l' imagine diffusa
d'un Bene Sommo che quivi s'attende! —

Ma tu, che ne la casa tua lontana
torci il fuso, non sai la mia ventura.
Fili con dita provvide la lana
de la tua greggia; né sai la mia vana
tristezza, in quest'azzurra notte pura.
Tu torci il fuso, e il ceppo a tratti splende.

E fili, e fili sin che l'olio dura,
Nutrice; e morta la mammella pende.

Natale del 1892.

DALLE « LAUDI »: « MAIA (LAUS VITAE) »

Laus Vitae, che equivale a *Maia* sprovvista dei due poemî proemiali, consta di 21 parti disuguali, tutte però composte in strofe di 21 versi, « tre volte sette », come sulla fine (nell' « Encomio dell'opera », che tiene dietro al brano qui riprodotto) rileva l'autore. Quanto al verso, egli dichiara d'aver scritto « con impari numero, oscuro / e inimitabile » (nel che è certo un ricordo del virgiliano « numero deus impare gaudet », presente anche al Verlaine quando invitava a preferire « l' impair »): la base è infatti un novenario di variabile accentuazione, ma la misura può eventualmente scendere fino al quinario (frequente sull' inizio della *Laus*), senza affatto vincolarsi al dispari (nel brano qui riprodotto « se bene i tuoi piedi / sien più delicati » sono senari); la rima è occasionale, in versi consecutivi (*lontana: meridiana*) o intervallati (*falce: salce*, qui inoltre gli inizi delle tre prime strofe, *cercai: tornerai: hai*). L'effetto complessivo, anche per la lunghezza dei periodi sintattici, è meno di verso libero o in via di liberazione che di certa prosa classica, specialmente greca (descritta in un capolavoro filologico di quegli anni, *Die antike Kunstprosa* [prosa d'arte] di Eduard Norden, 1898). Il brano riprodotto appartiene alla XIX e terzultima parte, concluso il viaggio in Grecia; e assume una relativa autonomia lirica dalla rubrica marginale, allusiva al mutevole tema, qui assunta come titolo.

FELICITÀ

Felicità, non ti cercai;
ché soltanto cercai me stesso,
me stesso e la terra lontana.
Ma nell'ora meridiana
tu venisti a me d'improvviso,

coi piedi scalzi e col viso
 velato d'un velo tessuto
 di quei fili che talora
 brillano impalpabili all'aere
 opere d'aërëe fusa.
 Ed ecco tu torni! E la Musa
 t'ode mentre tu t'avvicini,
 se bene i tuoi piedi
 sien più delicati
 del guaime ¹ che nasce
 nei prati dopo la falce,
 più tenüi delle prime
 foglie che spuntan nel salce,
 e più lievi sieno i tuoi passi
 che scorrer di talpa sotterra
 o di lucertola in sassi.

Tu torni e tu tornerai,
 come l'aura intermessa ²
 che manca perché va più lungi,
 forse sopra un letto di musco,
 forse in una tremula stanza
 di capelvenere, forse
 dietro una cortina rosata
 di madreselva ³, a vestirsi
 di freschezza novella
 da recare a colui che l'ama.
 Il mio cor non ti chiama
 né ti attende. Tu repentina
 entri e mi guardi con occhi
 negri d'un negrore velluto ⁴
 come quel degli occhi onde occhiuto
 è il fior della fava nel mese
 di marzo tra pioggia e chiaria. ⁵
 E tu m'asempri ⁶ l'iddia
 parrasia ⁷, Carmenta dai lunghi

1 Pelurie d'erba dopo la rasatura.

2 « Interrotta ».

3 « Caprifoglio ».

4 « Villosa, vellutato » (ogni ala del fiore papilionaceo della fava ha una gran macchia nera).

5 Neologismo dannunziano, opposto a *foscia*.

6 « Riproduci per me » (parola dannunziana tipica, di ascendenza dantesca).

7 Della Parrasia (in Arcadia), di dove proveniva al Lazio il mitico re Evandro (cfr. libro VII del-

riccioli, che portava
ghirlanda di foglie di fava.

Tu sei visibile, tu hai
la specie⁸ divina e selvaggia,
il primo odore del campo
di marzo, i denti di brina.
Ti guardo; e la prima peluria
della mandorla nova
è men dolce della tua guancia.
Ti guardo; e le tue dita chiuse
son come lo spicanardo⁹
che chiuso è in mazzi pei forzieri
colmi di nivei lenzuoli;
e i petali dei giaggiuoli
nel piegarsi non han la grazia
de' tuoi capelli che piega
su le tue tempie il favonio¹⁰;
e come il nido alcionio¹¹,
che palpita a fiore del sale
col palpito lento e infinito
di tutto il mare placato,
è il tuo sen verginale
mosso dal profondo tuo fiato.

Di cose fugaci e segrete
sei fatta, di silenzi
e di murmuri, lieve
come i frutti piumosi
della viorna¹², come
le lane del cardo argentino¹³,
o Felicità del cor prode.
Ed ecco tu torni a me! T'ode
la Musa; e il suo volto divino
nel volgersi ti rassomiglia,

l'Eneide), a cui fu riconosciuta come madre la ninfa profetica Carmenta o Carmente (identificata poi con Themis).

8 « Aspetto, forma sensibile »

9 « Lavanda » o « spigo ».

10 « Zefiro », dolce vento occidentale.

11 Si credeva che l'alcione (martin pescatore) deponesse e facesse schiudere le uova nei giorni detti appunto « alcioni », di calma sul mare (virgilianamente e dantesicamente « sale »).

12 « Vitalba ».

13 « Argenteo » (tale il peloso frutto del cardo).

se non che tra le ciglia
 sembra ell' abbia il fiore del lino
 ma in vero è il colore marino
 che rimasto è per sempre
 nel suo sguardo amico dei flutti.
 Che ci porti? Quali bei frutti
 di paradiso insulare
 per invogliarci a largare ¹⁴
 novamente le vele
 umide ancor di tempesta?
 Che ascondi nella tua vesta?

DALLE « LAUDI »: « ELETTRA »

LA NOTTE DI CAPRERA

Lassa XIV (con la rubrica marginale assunta a titolo) di questa, come fu talora chiamata, canzone di Garibaldi. Il dittatore, tornato a Caprera dopo l'impresa dei Mille, medita nella sua pastorale solitudine sulle gesta compiute, e in particolare sulla morte che alla battaglia di Milazzo non a lui toccò, ma al marinaio Schiaffino: ricorda allora la campagna di Roma nel '49 (e presagisce Aspromonte e Mentana). Memore delle canzoni di gesta francesi (o almeno di quella di Rolando) studiate alla scuola di Ernesto Monaci (e dello *Charroi de Nîmes*, appartenente al ciclo di Guglielmo d'Orange, è traccia in un'opera tarda), il D'Annunzio ne imita il metro più fedelmente che non avesse fatto il Carducci nella *Canzone di Legnano*, sia per il verso, quinario (tronco o piano) più settenario (attuando così un effetto dissonante), sia per l'assonanza (tuttavia imperfetta, essendo identica solo l'ultima tonica). Di qui il Pascoli nelle *Canzoni di re Enzo* (ma già nei passi tradotti dal *Roland*), cfr. note relative. Anche la ripetizione di « guata fuggir l'ora » ecc. appartiene allo stile epico francese.

L'OMBRA DI ROMA

E dalla morte sorge l'ombra di Roma.
 Come il pastore dell'Agro ¹ spaventoso
 nel ferin sangue porta germe nascosto
 d'antica febbre che sùbita riscoppia
 mentre di sotto l'arco dell'acquedotto
 inaridito ei guata fuggir l'ora

¹⁴ « Sciogliere ».

¹ L'Agro romano (o Campagna romana), percorso dalle rovine degli antichi acquedotti, allora infestato dalla malaria.

su l'erba e sta con l'anima gravosa
 ch'ebbe immutata per geniture molte
 dal tempo quando con solfo e con alloro
 Pale odorava ² la pecora feconda:
 conosce il segno del vigile ³ malore,
 conosce il gelo che in foco si risolve;
 dà la sua vita alla vorace forza:
 ed ei ben sa ch'ella non abbandona
 se non l'ossame, e guata fuggir l'ora
 per l'erba e sta con l'anima gravosa
 e brucare ode la pecora d'intorno:
 così l'insonne sente dal più profondo
 sangue salir la febbre sacra, il morbo
 divino, ardore mmedicabile, odio
 ed amore ambi indomati, onde il corpo
 arde e la mente, sacra febbre di Roma,
 ultima vita terribile del suolo
 esercitato ⁴ dai padroni del Mondo.

LE CITTÀ DEL SILENZIO

Serie di liriche sulle città italiane relativamente minori, popolate di ricordi storici (specialmente del tardo medio evo e del Rinascimento) e ora (ma siamo al principio del secolo) abbandonate dalla vita pulsante. Sono tutti sonetti, con l'eccezione del primo gruppo (per Ferrara, Pisa e Ravenna), che è in strofe di nove versi variabili di metro (ma si ricama, dilatando o accorciando le misure, sulla classica alternanza di endecasillabo e settenario), con libere corrispondenze di alcune rime all'interno delle strofe o nell'intero componimento; la loro verbalità spesso è puramente melodica.

FERRARA

O deserta bellezza di Ferrara,
 ti loderò come si loda ¹ il volto
 di colei che sul nostro cuor s'inclina

² « Profumava, purificava », ciò nelle Palilie, festa di Pale dea dei pastori.

³ Perché sempre all'erta. Il verso è memore di quello virgiliano di Dante (*Purg.* XXX 48) « conosco i segni de l'antica fiamma ».

⁴ Qui « calpestato », per ricordo del manzoniano (*Urania*) « be piano / Da le insubri cavalle esercitato ».

¹ È il motivo della lode, che dà il titolo alla raccolta.

per aver pace di sue felicità lontane;
 e loderò la chiara
 sfera d'aere e d'acque
 ove si chiude
 la tua melanconia divina
 musicalmente.

E loderò quella che più mi piacque
 delle tue donne morte ²
 e il tenue riso ond'ella mi delude
 e l'alta imagine ond' io mi consolo
 nella mia mente.

Loderò i tuoi chiostri ove tacque
 l'uman dolore avvolto nelle lane
 placide e cantò l'usignolo
 ebro furente ³.

Loderò le tue vie piane,
 grandi come fumane,
 che conducono all' infinito chi va solo
 col suo pensiero ardente,
 e quel lor silenzio ove stanno in ascolto
 tutte le porte
 se il fabro occulto batta su l'incude,
 e il sogno di voluttà che sta sepolto
 sotto le pietre nude con la tua sorte.

PRATO (I)

Primo dei quattordici sonetti (la serie più lunga) dedicati a Prato, dove il giovane D'Annunzio era stato convittore nel collegio Cicognini. La città è bagnata dal Bisenzio e sovrastata dal poggio detto di Spazzavento (dove è ora sepolto lo scrittore pratese Curzio Malaparte); Lucrezia Buti, monaca nel convento pratese di Santa Margherita, ne fu tolta da fra Filippo Lippi, che ivi era cappellano, visse con lui « more uxorio » (gli diede il figlio Filippino) e fu ritratta, si dice, dal pittore nella Salomè affrescata nel Duomo di Prato.

O Prato, o Prato, ombra dei dì perduti,
 chiusa città, forte nella memoria,

² Probabilmente Parisina (Malatesta), seconda moglie di Niccolò III d'Este, giustiziata per una tresca col figliastro Ugo: a lei infatti, già cantata in particolare dal Byron, il D'Annunzio dedicava qualche anno dopo (1912) dedicare una tragedia, che fu musicata dal Mascagni.

³ Il Tasso, rinchiuso per schizofrenia nel convento di San Francesco (1576), più tardi nell'arcispedale di Sant'Anna (1579-1586).

ove al fanciul compiacquero ¹ la Gloria
e la figliuola di Francesco Buti!

Spazzavento, alpe delle mie virtù,
che lustri come di ferrigna scoria,
ove parvemi svelta alla Vittoria
penna di nibbio fra' tuoi sassi acuti!

O lapidoso letto del Bisenzio
ove cercai le silici focaie
vigilato dal triste pedagogo,

camminando in disparte ed in silenzio,
mentre l'anima come le tue ghiaie
faceasi dura a frangere ogni giogo!

PERUGIA (V)

Uno degli otto sonetti su Perugia (la più ricca dopo Prato). Qui si contempla la strage di Astorre Baglioni e dei suoi; il traditore Grifonetto venne ucciso a sua volta, e fu allora che la dolorosa madre, Atalanta Baglioni, commise a Raffaello (1507), per la chiesa di San Francesco, la *Deposizione* ora in Galleria Borghese. Maturanzio è il cognome latinizzato dello storico e umanista Francesco Matarasso. Si notino le forme arcaiche come *occisi* e *Peroscia*, i latinismi come *percosse* « colpite ».

Giacciono su la via come vil soma
gli occisi. Or qual potenza li fa sacri?
Nei corpi è la beltà dei simulacri
che custodisce l'almo suol di Roma.

Sembrano infusi in un sublime aroma,
se ben privi de' funebri lavacri.
Quasi letèi papaveri son gli acri
grumi, serto di porpora alla chioma.

Traggono allo spettacolo le genti,
percosse di stupore. Il Maturanzio
sogna Achille Pelide e il Telamonio ¹.

Ma nella cerchia di quegli occhi intenti,
o Peroscia, è un divino testimonio:
talun nomato Rafaele Sanzio.

¹ « Piacquero ». Il secondo amante di Lucrezia Buti è una parte delle *Faville del maglio*.

¹ Aiace.

CANTO AUGURALE PER LA NAZIONE ELETTA

Questo testo tipico dell'eloquenza nazionalista e bellicista dannunziana chiude *Elettra*. Prescindendo dal ritornello, la strofa ha schema AbAAb, dove la rima può essere sostituita da assonanza: *b* indica un verso più breve, per solito il primo settenario e il secondo novenario, *A* un verso lungo molto vicino all'esametro carducciano, consistendo per lo più d'un settenario seguito da un novenario (quando il settenario è tronco, *balzò*, *passò*, *piegò*, per compenso si allunga il secondo emistichio).

Italia, Italia,
sacra alla nuova Aurora
con l'aratro e la prora!

Il mattino balzò, come la gioia di mille titani,
agli astri moribondi.
Come una moltitudine dalle innumerevoli mani,
con un fremito solo, nei monti nei colli nei piani
si volsero tutte le frondi.

Italia! Italia!

Un'aquila sublime apparì nella luce, d'ignota
stirpe titania, bianca
le penne. Ed ecco splendere un peplo, ondeggiare una chioma ...
Non era la Vittoria, l'amore d'Atene e di Roma,
la Nike, la vergine santa?

Italia! Italia!

La volante passò. Non le spade, non gli archi, non l'aste,
ma le glebe infinite.
Spandesi nella luce il rombo dell'ali sue vaste
e bianche, come quando l'udì trascorrendo il peltàste ¹
su 'l sangue ed immoto l'oplite ².

Italia! Italia!

Lungo il paterno fiume arava un uom libero i suoi
pingui iugeri ³, in pace.
Sotto il pungolo dura anelava la forza dei buoi.
Grande era l'uomo all'opra, fratello degli incliti eroi,
col piede nel solco ferace.

Italia! Italia!

1 Tacitamente corregge l'errore carducciano *peltasti* (cfr. nota alla lettera a Lidia).

2 Il soldato della fanteria pesante greca.

3 Unità romana di superficie (poco più d'un quinto d'ettaro).

La Vittoria piegò verso le glebe fendute il suo volo,
sfiorò con le sue palme
la nuda fronte umana, la stiva inflessibile, il giogo
ondante. E risalì. Il vomere attrito ⁴ nel suolo
balenò come un'arme.

Italia! Italia!

Parvero l'uomo, il rude stromento, i giovenchi indefessi
nel bronzo trionfale
eternati dal cenno divino. Dei beni inespressi
gonfia esultò la terra saturnia ⁵ nutrice di messi.
O madre di tutte le biade,

Italia! Italia!

La Vittoria disparve tra nuvole meravigliose
aquila nell'altezza
dei cieli. Vide i borghi selvaggi, le bianche certose,
presso l'ampie fiumane le antiche città, gloriose
ancora di antica bellezza.

Italia! Italia!

E giunse al Mare, a un porto munito. Era il vespro.
Tra la fumèa rossastra
alberi antenne sarte negreggiavano in un gigantesco
intrico, e s'udì cupo nel chiuso il martello guerresco
rintronar su la piastra.

Italia! Italia!

Una nave costrutta ingombrava il bacino profondo
irta de l'ultime opere.
Tutta la gran carena sfavillava al rossor del tramonto;
e la prora terribile, rivolta al dominio del mondo,
aveva la forma del vomere.

Italia! Italia!

Sopra quella discese precipite l'aquila ardente,
la segnò con la palma.
Una speranza eroica vibrò nella mole possente.
Gli uomini dell'acciaio sentirono subitamente
levarsi nei cuori una fiamma.

Italia! Italia!

⁴ « Sfregato » (latinismo carducciano).

⁵ Reminiscenza della « Saturnia tellus » delle *Georgiche* (l'Italia).

Così veda tu ⁶ un giorno il mare latino coprirti
 di strage alla tua guerra
 e per le tue corone piegarsi i tuoi lauri e i tuoi mirti,
 o Semprerinascente, o fiore di tutte le stirpi,
 aroma di tutta la terra,

Italia, Italia,
 sacra alla nuova Aurora
 con l'aratro e la prora!

DALLE « LAUDI »: « ALCYONE »

LUNGO L'AFFRICO

NELLA SERA DI GIUGNO DOPO LA PIOGGIA

La strofa s'ispira certo all'antica stanza di canzone, divisa com'è in due piedi identici (ABC, tutti endecasillabi) più una sirma connessa da una rima chiave (cDDx, con *c* settenario e *x* quinario): la differenza fondamentale sta nel fatto che le rime possono essere, secondo la consuetudine della tecnica dannunziana, sostituite da assonanze e che l'ultimo verso non ha alcuna corrispondenza (ma versi irrelati, detti in provenzale *estramp*, si trovano anche nella versificazione medievale). Mentre l'alternanza di endecasillabi e settenari è fatto banale, non così la giustapposizione d'un quinario finale a un endecasillabo: quest'effetto si riscontra nella canzone *Morte, perché* di Giacomino Pugliese, per esempio nella chiusa « La sua [di Dio] vertute sia, bella, conteco, / e la Sua pace » (*pace* si trova in rima anche nel finale della prima strofa dannunziana). Ovviamente questi ricordi duecenteschi (si veda anche l'arcaismo *arbore*) sono addetti a una sensibilità di gusto simbolistico, nei cui enunciati la suggestività melodica tende a prevalere sulla razionalità semantica (il volo azzurro delle rondini ha peraltro un precedente nel « silenzio verde » d'un noto sonetto carducciano). L'Affrico, già entrato in letteratura col Boccaccio, è un affluente dell'Arno che scende dalle pendici di Fiesole (la progressiva urbanizzazione del suo percorso, almeno nel tratto inferiore, rispetto alla fisionomia arcadica degli anni del D'Annunzio, è opera recente).

Grazia del ciel, come soavemente
 ti miri ne la terra abbeverata,
 anima fatta bella dal suo pianto!
 O in mille e mille specchi sorridente
 grazia, che da la nuvola sei nata
 come la voluttà nasce dal pianto,
 musica nel mio canto

⁶ Con un augurio (« possis nihil... visere maius ») si chiude ad esempio l'oraziano *Carmen saeculare*.

ora t'effondi, che non è fugace,¹
 per me trasfigurata in alta pace
 a chi l'ascolti.

Nascente Luna, in cielo esigua come
 il sopracciglio de la giovinetta
 e la midolla de la nova canna,
 sì che il più lieve ramo ti nasconde
 e l'occhio mio, se ti smarrisce, a pena
 ti ritrova, pe 'l sogno che l'appanna,
 Luna, il rio che s'avvalla
 senza parola erboso anche ti vide;
 e per ogni fil d'erba ti sorride,
 solo a te sola.²

O nere e bianche rondini, tra notte
 e³ alba, tra vespro e notte, o bianche e nere
 ospiti lungo l'Affrico notturno!
 Volan elle sì basso che la molle
 erba sfioran coi petti, e dal piacere
 il loro volo sembra fatto azzurro.
 Sopra non ha susurro
 l'arbore grande, se ben trema sempre.
 Non tesse il volo intorno a le mie tempie
 fresche ghirlande?

E non promette ogni lor breve grido
 un ben che forse il cuore ignora e forse
 indovina se udendo ne trasale?
 S'attardan quasi immemori del nido,
 e sul margine dove son trascorse
 par si prolunghi il fremito dell'ale.
 Tutta la terra pare
 argilla offerta all'opera d'amore,
 un nunzio il grido, e il vespero che muore
 un'alba certa.

1 Rammenta il manzoniano (*Cinque maggio*) « cantico / che forse non morrà », eco d'un diffuso tema classico (Pindaro, Orazio, Ovidio ecc.).

2 Tema ben dannunziano: *Solus ad solam* (1908) s'intitola il diario di cui nella nota introduttiva.

3 Notevole la sinalefe.

FURIT AESTUS

Ottave di endecasillabi sciolti, con irregolari assonanze (*velo: nembo, immensa: inerzia*, ecc.): molti versi tendono a diventare unità sintattiche (come nelle sticomitie della tragedia greca). Il tema estivo si converte allusivamente in quello del *daemonium meridianum*, come lo chiama il Salmo. Il titolo è un sintagma virgiliano, che nell'*Eneide* è riferito una prima volta (I 107) a una tempesta (*furit aestus barenis*), altra volta (II 759) a un incendio (*furit aestus ad auras*).

Un falco stride nel color di perla:
tutto il cielo si squarcia come un velo.
O brivido su i mari taciturni,
o soffio, indizio del sùbito nembo!
O sangue mio come i mari d'estate!
La forza annoda tutte le radici:
sotto la terra sta, nascosta e immensa.
La pietra brilla più d'ogni altra inerzia.

La luce copre abissi di silenzio,
simile ad occhio immobile che celi
moltitudini folli di desiri.
L' Ignoto viene a me, l' Ignoto attendo!
Quel che mi fu da presso, ecco, è lontano.
Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento.
T'amo, o tagliente pietra che su l'erta
brilli pronta a ferire il nudo piede.

Mia dira ¹ sete, tu mi sei più cara
che tutte le dolci acque dei ruscelli.
Abita nella mia selvaggia pace
la febbre come dentro le paludi.
Pieno di grida è il riposato petto.
L'ora è giunta, o mia Mèsse, l'ora è giunta!
Terribile nel cuore del meriggio
pesa, o Mèsse, la tua maturità.

1 « Crudele » (latinismo già tre- e quattrocentesco, ma riproposto dal Carducci).

LA PIOGGIA NEL PINETO

Gruppi di versi in numero uguale (32), mentre varia liberamente la misura, fra il minimo del ternario e il massimo del novenario (triplo ternario), con predilezione per il senario (doppio ternario). Libera è anche la corrispondenza delle rime entro i gruppi (qualche volta si tratta, come spesso nel D'Annunzio, di assonanza, *ginepro: ebro, pioggia: foglia, pianga: bianca*, ecc.), essendo comune a tutti il nome finale (nome mitologico, di una figlia di Elena e di Menelao: cfr. appunto *Il nome*, altra delle numerose liriche di *Alcyone* dedicate a Ermione). Va osservato che ogni finale di verso trova una o più corrispondenze di rima (o assonanza) entro il gruppo; quando ciò sembra non accadere, in realtà si ha una rima interna (*lontane* rima con *umane*, *canto* con *pianto* e viceversa, *dita* con *vita*, *dove* due volte con *piove*, *nere* con *piacere*), in tutti i casi determinando un ternario interno o alla rima («umane; - ma odo») o dopo la rima («ma di piacere; - non bianca»). Sono evidenti le somiglianze con la tecnica metrica della *Laus Vitae*; e se ne riverbera una più corretta interpretazione della celeberrima lirica, volgarmente intesa in senso onomatopeico quando non acustico, mentre è una «danza» o «fuga» vigilantissima sul motivo dell'amore-illusione, dell'amore-gioco, pur recato alla naturalità delle «parole» non umane.

Taci. Su le soglie
del bosco non odo
parole che dici
umane; ma odo
parole più nuove
che parlano gocciole e foglie
lontane.

Ascolta. Piove
dalle nuvole sparse.
Piove su le tamerici
salmastre ed arse,
piove su i pini
scagliosi ed irti,
piove su i mirti
divini,
su le ginestre fulgenti
di fiori accolti ¹,
su i ginepri folti
di coccole aulenti,
piove su i nostri volti
silvani,
piove su le nostre mani

¹ « Aggruppati » (Flora).

ignude,
 su i nostri vestimenti
 leggieri,
 su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 novella,
 su la favola bella
 che ieri
 t'illuse, che oggi m'illude,
 o Ermione.

Odi? La pioggia cade
 su la solitaria
 verdura ²
 con un crepitio che dura
 e varia nell'aria
 secondo le fronde
 più rade, men rade.
 Ascolta. Risponde
 al pianto il canto
 delle cicale
 che il pianto australe ³
 non impaura,
 né il ciel cinerino.
 E il pino
 ha un suono, e il mirto
 altro suono, e il ginepro
 altro ancóra, stromenti
 diversi
 sotto innumerevoli dita.
 E immersi
 noi siamo nello spirto
 silvestre,
 d'arborëa vita viventi;
 e il tuo volto ebro
 è molle di pioggia
 come una foglia,
 e le tue chiome
 auliscono come
 le chiare ginestre,

² « Verzura ».

³ La pioggia portata dal vento meridionale (sarà, in Versilia, il libeccio).

o creatura terrestre
che hai nome
Ermione.

Ascolta, ascolta. L'accordo
delle aeree cicale
a poco a poco
più sordo
si fa sotto il pianto
che cresce;
ma un canto vi si mesce
più roco
che di laggiù sale,
dall'umida ombra remota.
Più sordo e più fioco
s'allenta, si spegne.
Sola una nota
ancor trema, si spegne,
risorge, trema, si spegne.
Non s'ode voce del mare.
Or s'ode su tutta la fronda
crosciare
l'argentèa pioggia
che monda,
il croscio che varia
secondo la fronda
più folta, men folta.
Ascolta.
La figlia dell'aria⁴
è muta; ma la figlia
del limo lontana,
la rana,
canta nell'ombra più fonda,
chi sa dove, chi sa dove!
E piove su le tue ciglia,
Ermione.

Piove su le tue ciglia nere
sì che par tu pianga
ma di piacere; non bianca

4 La cicala, prima detta « aerea », il cui canto si è progressivamente estinto.

ma quasi fatta virente ⁵,
 par da scorza tu esca.
 E tutta la vita è in noi fresca
 aulente,
 il cuor nel petto è come pèsca
 intatta,
 tra le pàlpebre gli occhi
 son come polle tra l'erbe,
 i denti negli alvèoli
 son come mandorle acerbe.
 E andiam di fratta in fratta,
 or congiunti or disciolti
 (e il verde vigor rude
 ci allaccia i mallèoli
 c' intrica i ginocchi)
 chi sa dove, chi sa dove!
 E piove su i nostri volti
 silvani,
 piove su le nostre mani
 ignude,
 su i nostri vestimenti
 leggieri,
 su i freschi pensieri
 che l'anima schiude
 novella,
 su la favola bella
 che ieri
 m' illuse, che oggi t' illude,
 o Ermione.

L' IPPOCAMPO

Metro affine al precedente, cioè gruppi di versi in numero uguale (39), connessi dalle due ultime e due prime rime, incrociate. Qui del pari varia liberamente la misura, fra un minimo pure ternario e un massimo solo ottonario, con abbondanza di quinari e settenari; e del pari ogni clausola di versicolo rima (o assuona), sia pure, stavolta, anche fuori della « strofa » (*redolente* della seconda ha corrispondenza solo nella prima), eventualmente all' interno del verso col solito effetto ternario (*squamme* rima

5 « Verdeggiante », latinismo già carducciano (*fatta virente* come, in *Lungo l' Affrico*, *fatto azzurro*: stesso segno per l' immaginaria metamorfosi cromatica).

col prossimo *fiamme; argentino, cresce, bava* coi meno vicini *marino, pesce, mangiava*; si sottrae *acerba* della seconda, che sembra riprendere *erba* della prima, senza però taglio ternario). Tema: una donna, chiamata col nome di Aretusa (la ninfa mutata in fonte) certo perché flessuosa e variabile, dà il sale al cavallo del poeta (detto Folo come uno dei centauri), dalla sua fantasia poi trasformato in cavallo marino (ippocampo, senza rapporto col pesce oggi di questo nome). Continue le allitterazioni.

Vimine svelto,
pieghevole Musa
furtivamente
fuggita del Coro ¹
lasciando l'alloro
pel leandro crinale ²,
mutevole Aretusa
dal viso d'oro,
offri in ristoro
il tuo sal lucente
al mio cavallo Folo
dagli occhi d'elettro ³,
dal ventre di veltro,
ch'è solo l'eguale
del sangue di Medusa ⁴
ahi ma senz'ale!
Offrigli il sale,
sonoro al dente,
o Aretusa,
nella palma dischiusa
e nuda, senza spavento
ché, per prendere il dono,
ha labbra più leggere
delle sue gambe
di vento.
Appena ti lambe,
come per bere!

1 Delle Muse.

2 Cioè: lasciando Apollo per chi (il poeta stesso) è incoronato d'oleandro (*crinale* aggettivo è un latinismo letterario). Si allude a un poema che in *Alcyone* precede di poco il presente, *L'oleandro*. Ivi un'« Aretusa fiorentina, / mutevole onda con un viso d'oro », narra la favola dell'oleandro: Dafne, inseguita da Apollo, si trasforma in lauro, ma il dio ne sogna la bocca, e al suo risveglio « brilla di rose il lauro trionfale »; « Sol d'oleandro voglio laurearmi », proclama allora il poeta. La forma *leandro*, meno consueta al D'Annunzio (ma è anche in *Stabat nuda aestas*), qui starà per consentire un verso di misura uguale al successivo (settenario).

3 Nome greco dell'ambra.

4 Dalla cui testa, quando Perseo la decapitò, uscì il cavallo alato Pègaso, generato da Poseidone: così Esiodo.

Del suo piacere
 ti bagna; e la tua palma
 appena sente, dietro
 le labbra, il fresco
 suo dente di puledro,
 che brucar l'erba calma
 può sì dolcemente
 e rodere il ferro ⁵
 difficile quando serro
 la rapidità focace ⁶
 pe' solitarii
 lidi io senza pace.

Come per te, furace ⁷
 fauna dei pomarii,
 un bugno
 di miel redolente
 non vale
 simiana ⁸ acerba,
 così per lui biada opima
 non vale un pugno
 di sale mordace.
 Troppo gli piace,
 Aretusa. Ingordo
 n'è come capra sima ⁹.
 Forse ha un ricordo
 marino il sangue di Folo.
 Egli è forse figliuolo
 degli Ippocampi
 dalla coda di squamme.
 Ora è fiamme e lampi,
 ma prima
 era forse argentino
 o cerulo o verdastro
 come il flutto, gagliardo
 come il flutto decumano ¹⁰.

5 Del morso.

6 « Infocata » (latinismo arcaico).

7 Latinismo, « facile al furto », *fura* nell'*Onda* (*fauna* è femminile di *fauno*).

8 Specie di susina.

9 Latinismo, « camusa ». Gioco verbale con *simiana*.

10 Il « fluctus decumanus », stimato più forte delle nove ondate precedenti. Così nelle *Metamorfosi* ovidiane (XI 529 s.): « ubi pulsarunt noviens latera ardua fluctus Vastius insurgens decimae ruit inpetus undae » (i greci τριχυμια « terza ondata »).

E nel vespero tardo,
 all'apparir dell'astro
 che cresce,
 al levar della brezza,
 tutto acquoso e salmastro
 venuto in su la proda,
 mansuefatto,
 battendo con la coda
 di pesce l'arena
 per la dolcezza,
 sogguardando in atto
 d'amore, gocciando bava,
 prono la schiena ¹¹,
 mangiava piano
 l'aliga ¹² nella mano
 cava della Sirena.

L' ONDA

Metro affine ai precedenti, salvo che qui si ha un'unica, come alla fine è chiamata, « strofe lunga » (di 100 versi, più una « coda » di due che ripetono rime prossime), dove le misure variano fra il solito minimo ternario e un massimo stavolta settenario. Libero è pure il gioco delle rime (più di rado assonanze, *incurva*: *arruffa*, *ulva*: *allunga*), inclusi i noti incontri di finale e d'interna, qualche volta nello stesso verso (« spumeggia, biancheggia », « vi si mesce, s'accresce »), qualche volta a contatto prossimo (*ridonda* rima con *onda*), più spesso a maggior distanza (*spuma* rima con *alluma*, *cavo* con *-allo*, *iridi* con *viridi*, *viva* con *riva*, *lisce* con *rapisce*; dubbio solo *sormonta*). Questo è, meno sottilmente dei precedenti (in fine però l'onda è identificata alla strofa), un vero esercizio armonico imitativo (si veda il bisticcio « Di spruzzi, di sprazzi »), in qualche modo comparabile, entro l'opera d'un grande compositore (e poi amico del D'Annunzio) quale il suo coetaneo Claude Debussy (1862-1918), ai pezzi sinfonici della *Mer* (cominciata proprio nel 1903) rispetto per esempio ai *Préludes* per piano. Ricompare l'Aretusa dell'*Ippocampo*.

Nella cala tranquilla
 scintilla,
 intesto ¹ di scaglia
 come l'antica

11 Il cosiddetto accusativo alla greca.

12 Forma toscana antiquata di *alga*.

1 « Tessuto ».

lorica
 del catafratto ²,
 il Mare.
 Sembra trascolorare.
 S'argenta? s'oscura?
 A un tratto
 come colpo ³ dismaglia
 l'arme, la forza
 del vento l'intacca.
 Non dura.
 Nasce l'onda fiacca,
 subito s'ammorza.
 Il vento rinforza.
 Altra onda nasce,
 si perde,
 come agnello che pasce
 pel verde:
 un fiocco di spuma
 che balza!
 Ma il vento riviene,
 rincalza, ridonda.
 Altra onda s'alza,
 nel suo nascimento
 più lene
 che ventre virginale!
 Palpita, sale,
 si gonfia, s'incurva,
 s'alluma, propende ⁴.
 Il dorso ampio splende
 come cristallo;
 la cima leggiera
 s'arruffa
 come criniera
 nivea di cavallo.
 Il vento la scavezza ⁵.
 L'onda si spezza,
 precipita nel cavo
 del solco sonora;

2 « Chiuso nell'armatura ».

3 D'arma nemica.

4 « S'illumina e sporge ».

5 « Rompe »

spumeggia, biancheggia,
 s' infiora, odora,
 travolge la cuora ⁶,
 trae l'alga e l'ulva ⁷;
 s'allunga,
 rotola, galoppa;
 intoppa
 in altra cui 'l vento
 diè temprà diversa;
 l'avversa,
 l'assalta, la sormonta,
 vi si mesce, s'accresce.
 Di spruzzi, di sprazzi,
 di fiocchi, d'iridi
 ferve nella risacca;
 par che di crisopazzi ⁸
 scintilli
 e di berilli ⁹
 viridi ¹⁰ a sacca ¹¹.
 O sua favella!
 Sciacqua, sciaborda,
 scroscia, schiocca, schianta,
 romba, ride, canta,
 accorda, discorda,
 tutte accoglie e fonde
 le dissonanze acute
 nelle sue volute
 profonde,
 libera e bella,
 numerosa ¹² e folle,
 possente e molle,
 creatura viva
 che gode
 del suo mistero
 fugace.

6 I detriti vegetali galleggianti.

7 La lattuga di mare, sorta d'alga (commestibile).

8 Crisoprasì (qui e altrove incrociati con *topazì*), « occhi di gatto », specie di calcedonio verde con riflessi aurei.

9 Smeraldi, o meglio acquemarine.

10 Latinismo, già nei simbolisti francesi (*mers virides* in Rimbaud).

11 Plurale di *sacco*.

12 « Ritmica ».

E per la riva l'ode
 la sua sorella scalza
 dal passo leggero
 e dalle gambe lisce.
 Aretusa rapace
 che rapisce le frutta
 ond' ha colmo suo grembo.
 Sùbito le balza
 il cor, le raggia
 il viso d'oro.
 Lascia ella il lembo,
 s' inclina
 al richiamo canoro;
 e la selvaggia
 rapina ¹³,
 l'acerbo suo tesoro
 oblia nella melode ¹⁴.
 E anch'ella si gode ¹⁵
 come l'onda, l'asciutta
 fura ¹⁶, quasi che tutta
 la freschezza marina
 a nembo
 entro le giunga!

Musa, cantai la lode
 della mia Strofe Lunga.

STABAT NUDA AESTAS

Nel metro e con le modalità di *Furit aestus* (qui però le sticomitie sono precedute da numerosi « enjambements »). Il titolo è il primo emistichio d'un verso (II 28) delle *Metamorfosi* ovidiane: l'Estate diventa una donna inseguita (e, tacitamente, raggiunta) dal poeta come nell'*Oleandro* Dafne da Apollo.

Primamente intravidi il suo piè stretto
 scorrere su per gli aghi arsi dei pini

13 « Il bottino fatto nei boschi ».

14 Dantismo già carducciano.

15 L'uso del riflessivo (più esattamente medio) è dantesco (« beata si gode »).

16 « Ladra » (femminile del dantismo *furo*; non di Dante, che ha *fuia*).

ove estüava ¹ l'aëre con grande
tremito, quasi bianca vampa effusa.
Le cicale si tacquero ². Più rochi
si fecero i ruscelli. Copïosa
la rècina gemette giù pe' fusti.
Riconobbi il colùbro ³ dal sentore.

Nel bosco degli ulivi la raggiunsi.
Scorsi l'ombre cerulëe dei rami
su la schiena falcata, e i capei fulvi
nell'argento palladio ⁴ trasvolare
senza suono. Più lungi, nella stoppia,
l'allodola balzò dal solco raso,
la chiamò, la chiamò per nome in cielo.
Allora anch' io per nome la chiamai.

Tra i leandri la vidi che si volse.
Come in bronzëa mësse nel falasco ⁵
entrò, che richiudeasi strepitoso.
Più lungi, verso il lido, tra la paglia
marina il piede le si torse in fallo.
Distesa cadde tra le sabbie e l'acque.
Il ponente ⁶ schiumò ne' suoi capegli.
Immensa apparve, immensa nudità.

UNDULNA

Undulna si chiamava una cavalla del D'Annunzio, cadendo dalla quale sulla spiaggia della Versilia il poeta avrebbe avuto l'ispirazione di quest'ode: così è narrato nelle *Faville del Maglio*. In essa Undulna designa una ninfa alipede (con ali di *alcèdine* o alcione), che regola il ritmo dell'onda sulla riva. Sono quartine, a rime alterne (spesso sdrucchiole, ciò che ne aumenta la rarità), di novenari (è però ottonario « che per le piagge si spande », sono decasillabi « Il rilievo t'è tanto sottile », « quasi in ogni granello gioisca », « era come una falce corrosa »). I novenari hanno per lo più andatura giambica (compresi, con sillabe atone tolte o aggiunte in principio, i versi calanti

1 « Ribolliva », latinismo.

2 La forma media (cfr. *si gode* nell'*Onda*) è un arcaismo.

3 « Serpente ».

4 Tra gli argentei ulivi (sacri a Pallade).

5 Erbe palustri.

6 La brezza marina, che, poiché la scena è in Versilia, spirava da ovest.

o crescenti); ma s' intromettono, con intenzione dissonante, versi accentati sulle prime sedi dispari. Nel metro è comunque evidente l'impronta pascoliana.

Ai piedi ho quattro ali d'alcèdine,
ne ho due per mallèolo, azzurre
e verdi, che per la salsèdine
curvi sanno errori dedurre ¹.

Pellùcide ² son le mie gambe
come la medusa errabonda,
che il puro pancrazio ³ e la crambe ⁴
difforme sorvolano e l'onda.

Io l'onda in misura conduco
perché su la riva si spanda
con l'alga con l'ulva ⁵ e col fuco
che fannole amara ghirlanda.

Io règolo il segno lucente
che lascian le spume degli orli:
l'antico il men novo e il recente
io so con bell'arte comporli.

I musici umani hanno modi ⁶
lor varii, dal dorico al frigio:
divine infinite melodi ⁷
io creo nell'esiguo vestigio.

Le tempre dell'onda trascrivo
su l'umida sabbia correndo;
nel tràmite mio fuggitivo
gli accordi e le pause avvicendo.

O sabbia mia melodiosa,
non un tuo granello di silice
darei per la pómice ascosa
della fonte all'ombra dell'ilice ⁸.

1 « Tracciare percorsi », cfr. sotto *dedotto* (del rilievo della sabbia) « segnato ».

2 « Diafane ».

3 « Giglio (o narciso) marino »

4 « Cavolo marittimo ».

5 Cfr. nota 7 all'*Onda*: un'alga è anche il fuco.

6 I vari schemi armonici della musica greca (ma i nomi, con altro valore, persistono nell'ievale): il dorico era il principale.

7 Cfr. nota 14 all'*Onda*.

8 Latinismo già ariostesco, « elce ».

Brilli innumerevole e immensa
alla mia lunata scrittura;
e l'acqua che bevi t'addensa,
lo sterile⁹ sale t'indura.

Il rilievo t'è¹⁰ tanto sottile,
dedotto con arte sì parca,
che men gracile in puerile
fronte sopracciglio s'inarca.

A quando a quando orma trisulca¹¹
il lineamento intercide¹²;
pesta umana, se ti conculca¹³,
s'impregna di luce e sorride.

Figure di nèumi¹⁴ elle¹⁵ sono
in questa concordia discorde¹⁶.
O cétera¹⁷ curva ch'io suono,
né dito né plettro ti morde.

Io trascorro; e il grande contento
in me taciturna s'adempie¹⁸,
dall'unghe de' miei piè d'argento
alle vene delle mie tempie.

Scerno con orecchia tranquilla
i toni dell'onda che viene,
indago con chiara pupilla
più oltre ogni segno più lene;

così che la musica traccia
m'è suono, e ne' rigghi leggeri,
mentre oggi odo ansar la bonaccia,
leggo la tempesta di ieri.

9 Cioè « isterilente ».

10 Cioè: « il tuo (della sabbia) rilievo è ... ». L'eco della clausola dantesca (*Purg.* VI 142) « tanto sottili » non sarà casuale.

11 « A tre punte » (animalesca).

12 « Taglia ».

13 « Calpesta ».

14 I simboli musicali del medio evo.

15 Arcaismo, « esse ».

16 « (Rerum) concordia discors » è la clausola, divenuta proverbiale, d'un esametro delle Epistole oraziane (dove si parla della dottrina empedoclea).

17 Forma arcaica di *cetra*.

18 « Si conclude, si compie »

Che è questo insolito albore
che per le piagge si spande?
Teti offre alla madre di Core ¹⁹
dogliosa le salse ghirlande?

L'albàsia ²⁰ de' giorni alcioni
anzi il verno giunge precoce
e dagli arcipelaghi ionii
attinge ²¹ del Serchio la foce?

Il molle Settembre, il Tibicene ²²
dei pomarii, che ha vïoletti
gli occhi come il fiore del glücine
tra i riccioli suoi giovinetti,

fa tanta chiara con due ossi
di gru ²³ modulando un partènio ²⁴
mentre sotto l'ombra dei rossi
corbézzoli indulge al suo genio ²⁵.

Respira sicuro il mar dolce
qual pargolo in grembo materno.
La pace alcionia lo molce ²⁶
quasi auréo latte, anzi il verno.

Onda non si leva; non s'ode
risucchio, non s'ode sciacquò.
Di luce beata si gode ²⁷
la riva su mare d'obllo.

La sabbia scintilla infinita,
quasi in ogni granello gioisca.
Lùccica la valva polita,
la morta medusa, la lisca.

19 Altro nome greco (« ragazza ») di Persefone (identificata a Proserpina), figlia di Demetra (identificata a Cerere): dolente perché Ade (Plutone) le ha rapito sotterra la figlia, e ve la tiene nella metà invernale dell'anno.

20 « Bonaccia ». Per i giorni alcioni cfr. nota 11 a *Laus Vitae*. Un'altra lirica di *Alcyone*, intitolata appunto *Albàsia*, così termina: « È grande albàsia / da lido a lido, / come allor che fa il nido / sul Mar sicano / la sposa Alcyone ».

21 « Raggiunge ».

22 « Flautista ».

23 Con cui è fatta la sua tibia. Per *chiarla* cfr. la nota 5 a *Laus Vitae*.

24 La melodia d'un canto corale (femminile).

25 « Si diverte un po' ».

26 « Accarezza ».

27 Clausola del verso dantesco sulla Fortuna (*Inf.* VII 96), cfr. nota 15 all'*Onda*.

In ogni sostanza si tace
la luce e il silenzio risplende.
La Pania ²⁸ di marmi ferace
alza in gloria le archi ²⁹ stupende.

Tra il Serchio e la Magra ³⁰, su l'ozio
del mare deserto di vele,
sospeso è l'incanto. Equinozio
d'autunno, già sento il tuo miele.

Già sento l'odore del mosto
fumar dalla vigna arenosa.
All'alba la luna d'agosto
era come una falce corrosa.

Di Vergine valica in Libra ³¹
l'amico dell'opere, il Sole;
e già le quadrella ³² ch'ei vibra
han meno pennute asticciuole.

Silenzio di morte divina
per le chiarezze solitarie!
Trapassa l'Estate, supina
nel grande oro della cesarie ³³.

Mi soffermo, intenta al trapasso.
Onda non si leva. L'albedine ³⁴
è immota. Odo fremere in basso,
a' miei piedi, l'ali d'alcèdine.

Bianche si dilungan le rive,
tra l'acque e le sabbie dilegua
la zona ³⁵ che l'arte mia scrive
fugace. Sorrido alla tregua.

A' miei piedi il segno d'un'onda
gravato di nero tritume

28 Monte delle Apuane.

29 « Ròcche ».

30 Le foci di questi due fiumi segnano i confini della Versilia in senso largo (cioè sommando il litorale massese con la riviera lucchese).

31 I segni zodiacali dal 23 agosto al 23 settembre e da questa data al 23 ottobre.

32 « I dardi ».

33 « Folta chioma », latinismo ripreso dal Carducci.

34 « Il color bianco ».

35 « Fascia » (il litorale).

s' incurva, una màcera fronda
di rovere sta tra due piume,

un'arida pigna dischiusa
che pesò nel pino sonoro
sta tra l'orbe ³⁶ d'una medusa
dispersa e una bacca d'alloro.

Vengono farfalle di neve
tremolando a coppie ed a sciami:
nella luce assemprano ³⁷ lieve
spuma fatta alata che ami.

Azzurre son l'ombre sul mare
come sparti fiori d'acònito ³⁸.
Il lor tremolò fa tremare
l' Infinito al mio sguardo attonito.

POESIE VARIE

Sono testi che, nella loro brevità, se non aggiungono molto alla poesia del D'Annunzio, utilmente documentano aspetti della sua personalità: un sonetto francese, a prova della solerzia con cui egli si cimentò in questa lingua (soprattutto in quelle singolari esercitazioni di lingua arcaica che sono i drammi in versi *Le martyre de saint Sébastien* e *La Pisanelle*, cui si aggiunge la tragedia prosastica *Le Chèvrefeuille*, tutti dei suoi anni francesi, 1911-1914); un madrigale abruzzese, per indicare la fedeltà anche letteraria dell'autore al dialetto natio, di cui è tutta spruzzata la sua giovinezza di novelliere naturalista; infine un postumo epigramma politico dei suoi ultimi giorni, inattesamente antinazista.

LE FILS DE VALENTINE

È uno dei *Sonnets cisalpins* (sonetti classici di alessandrini), scolastica trasposizione ultralpe del clima delle *Città del silenzio*. L'eroe ne è Charles duca d'Orléans (1394-1465), figlio di Valentina Visconti (e padre del futuro Luigi XII), ambientato nel suo castello di Blois sulla Loira (« il fiume lento »); sono ricordate la sua attività di squisito poeta lirico e la sua lunga prigionia in Inghilterra (1415-1440) dopo la battaglia di Azincourt (i « duri ceppi »). Lo « sparviero » a cui l'« usignolo » è sfuggito, sarà, più che il re

36 « Cerchio » (l'ombrella).

37 Cfr. nota 6 a *Laus Vitae*.

38 Che sono (almeno nella specie *napello*) azzurri. Accanto alla più comune forma sdrucchiola (con accento greco), usata qui dal D'Annunzio, esiste la forma piana (con accento latino), per esempio nel finale della carducciana *Elegia del Monte Spluga* « aconito, / perfido azzurro fiore ».

d'Inghilterra, il duca di Borgogna Giovanni senza Paura, che aveva fatto uccidere (1407) suo padre Luigi. Questi aveva fondato l'ordine del Porcospino. La « vipera » dei Visconti ricorda la contesa signoria di Asti (che Gian Galeazzo aveva costituito in dote alla figlia Valentina), per la quale Charles anche intraprese una non felice discesa in Italia (1448); e le pretese sue e poi di Luigi XII sul ducato di Milano. La « Grazia di Clèves » è la terza moglie di Charles, Maria dei duchi di Kleve in Renania, raffinata allieva della corte di Borgogna.

Les rimes par essaims suivaient le fleuve lent,
quand le prince bénin chantait les heures brèves ¹,
oublieux des durs ceps, des ruses et des glaives,
rossignol échappé des griffes du milan.

Aux cinq porcs-épics d'or la guivre de Milan
se mêlait. En ce doux Blois la Grâce de Clèves
conduisait les essaims des rimes et des rêves,
d'azur fleurdelisé vêtue, en hennin ² blanc.

Des durs ceps oublieux, le fils de Valentine,
au pays fluvial appelant l'églantine ³,
chantait, chantait « Le temps a laissé son manteau », ⁴

chantait « Comment se peut un povre cuer deffendre », ⁵
ou bien « Mieulx vaut mentir pour paix avoir ». ⁶ Et, tendre,
la fleur à son appel s'ouvrait sur le coteau.

A LUIGGINE D'AMICHE

Quartine di endecasillabi a rime incrociate, con una tronca ripetuta e le altre assonanzate fra loro: coincidenza facilitata dal fatto che in abruzzese tutte le vocali finali si riducono a -e. Il poeta ringrazia un pasticcere pescarese d'un « parrozzo », tipico dolce natalizio: San Cetto (festa il 20 agosto) è il patrono di Pescara. Il dialetto di questo epigramma o madrigale, pubblicato sul « Secolo » del 4 dicembre 1926, è assai trasparente (notiamo 'su « codesto », *té* e *mé* « tuo » e « mio », *chiù* « più », *tonne* « tonda », *pròvole* formaggio in forma sferica o tondeggiante, *doce* « dolce », *cannarozze* « canna della gola », *sise* « mammella » per la forma del pane rustico di granturco e del dolce che lo imita).

1 Le ore minori dell'ufficio liturgico, o l'abolito piccolo ufficio per la Madonna (metafora).

2 Il copricapo femminile conico d'ell'epoca.

3 La rosa canina.

4 Inizio di un *rondeau* (poesia per musica di struttura ciclica).

5 Inizio di una ballata (ma le ballate appartengono alla prima attività poetica del duca, sono anteriori all'ultimo periodo di Blois).

6 Nel *rondeau* che comincia *Sauves toutes bonnes raisons*.

È tante 'bbone stu parròzze nòve,
che pare na pazzie de San Ciattè,
ch'avesse messe a 'su grán forne té
la terre lavurate da lu 'bbove,

la terre grasse e lustre che se còce,
chiù tonne de na pròvole, a 'su foche
gientile, e che duvente a poche a poche
chiù doce de qualunqua cosa doce ...

Benedette D'Amiche e San Ciattè!
O Ddie, quante m'attacche a lu parròzze,
ogni mattine pe' lu cannarozze
passe la sise de l'Abbruzze mé.

PASQUINATA

Recando la data del 1938 (il D'Annunzio morì quel 1º marzo), l'epigramma deve riferirsi alla campagna antiebraica del nazismo (leggi di Norimberga, 1935), probabilmente in occasione della prima adesione fascista alla politica razziale (nota dell'agenzia *Informazione diplomatica* il 17 febbraio di quell'anno). Bersaglio principale è Adolf Hitler, di cui erano caratteristici il ciuffo e la voce rauca nei violenti discorsi, nonché notissimo il mestiere giovanile d'imbianchino a Vienna; per esercitare il quale occorre un braccio più lungo di quello, accorciato da una paralisi infantile, di Guglielmo (II), ultimo imperatore di Germania, rappresentato con l'elmo (a chiodo), qui sentito come il predecessore di Hitler nell'incarnazione del pangermanismo, ma anche come guerriero da burla (il « prode Anselmo » è l'eroe d'una filastrocca parodistica, un tempo assai divulgata, *La partenza del crociato*, di Giovanni Visconti Venosta). Il D'Annunzio svela il carattere meramente commerciale della campagna, da porsi perciò sotto il simbolo del dio degli affari Mercurio, il caduceo (insegna altresì dei *pharmacopolae* o farmacisti): l'incameramento dei beni ebraici dovrebbe soddisfare la fame e la sete « di Lamagna », cioè dei tedeschi, chiamati, al modo del Carducci (nella *Canzone di Legnano*), con l'attributo dantesco di « lurchi » (crapuloni). La « pasquinata », cioè il violento epigramma politico nello stile di quelli che in regime papale si appendevano alla statua di Pasquino in Roma, si compone di endecasillabi e settenari su tre rime liberamente distribuite, più, come nelle « code » dei sonetti satirici, un distico su una nuova rima.

Farmacopola, inalza il caduceo
su questa guerra, ohibò, senza coraggio
e senza sangue. Il gonfalon selvaggio ¹

¹ Il maio o maggio, ramo o albero (e quindi insegna non cittadina): da un canto carnascialesco del Poliziano (« Ben venga maggio ... »).

è la camicia sudicia di Meo ².
 Mi consacra romeo
 Roma, e conclama: « Innovì il prode Anselmo.
 Allunghi il braccio corto di Guglielmo ».
 Vocia ai sedenti il despoto plebeo.
 Criniera è il ciuffo? è ruggio il suo linguaggio?
 « Bipedi obliqui ³, il mondo è il mio retaggio ».
 E ai lurchi in suo latino ⁴: « Hic est Leo.
 O fame di Lamagna, laus deo.
 Crea nel deserto d'Attila il mio raggio
 la manna del promettitore ebreo ⁵
 per mercatar l'Agnello galileo.
 O sete di Lamagna, il beveraggio
 t'offerò con la spugna del giudeo ⁶ ».
 Su l'acciaio dell'elmo
 ti gocciola il pennello d'imbianchino.
 Dai di bianco ⁷ all'umano et al divino.

DA « LA FIGLIA DI IORIO »

ATTO TERZO

Le scene finali della più popolare tragedia dannunziana, di ambiente pastorale abruzzese. La figlia di Iorio [Giorgio], Mila di Codra alle Farne, che passa per miliardaria e donna pubblica, in una vigilia di San Giovanni fugge una torma di mietitori invasati dal demonio meridiano. La casa in cui trova rifugio è quella di Lazaro di Rolo, che per lei è stato ferito da un rivale; e in essa stanno per celebrarsi le nozze del suo figlio Aligi con Vienda di Giave (ma Aligi, che è pastore in montagna, è come ammalato e vuol tornare lassù). Spranga la porta la più giovane delle figlie di Lazaro e di Candia della Leonessa, la caritatevole Ornella; ma la madre, le altre sorelle, le comari stanno per obbedire ai mietitori e cacciare Mila quando Aligi, che ha già messo mano a trascinarla fuori, vede dietro a lei l'Angelo custode che piange; attesta il miracolo, e gli indemoniati rispettano Mila (atto primo). Nell'atto secondo Mila e Aligi, che ha abbandonato la promessa sposa ed è tornato in montagna, convivono senza peccare in una caverna; qui Lazaro torna a cercare Mila, e il figlio l'uccide

² La camicia di Meo è, in toscano, una faccenda che non finisce più.

³ « Sleali ».

⁴ Arcaismo, « linguaggio » (equivoco col vero latino di *Hic est Leo*, singolare di *Hic sunt leones*, « qui sta il punto », e di *laus* [letto in due sillabe] *deo*, ma allusivo anche alla selvaggia voce dell'oratore, poiché in antico latino si applicava più spesso al canto degli uccelli).

⁵ Hitler si rappresenta come un nuovo Mosè, garante d'una terra promessa a cui gli Ebrei furono guidati da un raggio, mentre nel deserto trovarono la manna.

⁶ Allusione alla spugna con cui fu abbeverato Gesù in croce (l'Agnello di Galilea).

⁷ *Dar di bianco* « imbiancare » vale per traslato « cancellare ».

per difenderla. Nell'atto terzo si sta aspettando Aligi, condannato alla pena dei parricidi; la madre potrà porgergli la tazza del « consólo » (consolazione: cibo che, secondo l'antica usanza meridionale, spetta ai familiari del morto; qui si tratta d'una bevanda stupefacente, per sottrarlo ai dolori delle torture). Le scene riprodotte danno l'arrivo del morituro e il generoso amore di Mila di Codra che, accusandosi dell'uccisione, è bruciata lei come rea e salva Aligi dal supplizio. Amore-redenzione, amore che si consuma nella morte, questi temi consueti al misticismo erotico dell'autore, qui si attuano nell'esotismo di un ambiente presuntamente paesano ma arcaico, intriso di riti pagano-cristiani.

Come nella maggior parte del dramma, anche queste scene sono per lo più in endecasillabi sciolti o in altri sciolti di misura fondamentale novenaria, come in *Laus Vitae* e altrove, ma con possibile soppressione o aggiunta di sillabe atone (per esempio « ma ratterrò la mia bocca » o invece « O la più sventurata di tutte »). Le lamentatrici, ritornello a parte, usano un doppio ottonario assonanzato, abbastanza affine a quello di certe laudi duecentesche.

SCENA III

Apparirà l'alta statura di Iona con lo stendardo funereo. Dietro di lui verrà il parricida vestito d'un camicie, col capo coperto d'un velo nero; con ambe le mani strette da pesanti ritorie di legno. Un uomo gli starà da presso tenendo la mazza pastorale istoriata; un altro avrà la scure; altri porteranno l'Angelo¹ avvolto in un drappo e lo poseranno a terra. La turba si accalcherà nello spazio, tra l'albero e il pagliaio. Le Lamentatrici, trascinate carponi alla soglia della casa, leveranno il grido verso il morituro.

IL CORO DELLE LAMENTATRICI

Figlio Aligi, figlio Aligi,
che hai fatto? che hai fatto?
Chi è questo insanguinato?
chi l'ha corco^a sopra il sasso?
È venuta l'ora tua.
Nero il vino del trapassol
Mano mozza, morte infame,
mano mozza, corda e sacco!

Ahi, ahi! Figlio di Lazaro, Lazaro
è morto, ahi ahi, ucciso da te!

Libera, Domine, animam servi tui.

IONA DI MIDIA

Trist' a te, Candia della Lëonessa.
O Vienda di Giave, trist' a te.
Trist' a voi, figlie del Morto, parenti.
Il Signore abbia pietà di voi, donne.

1 Abbozzato in legno da Aligi, e macchiato del sangue di Lazaro.

2 « Coricato », participio forte.

Nelle mani del popolo rimesso
 è Aligi di Lazaro dal Giudice
 del Malificio, perché vendicata
 sia per le nostre mani questa infamia
 caduta sopra a noi, che d'una eguale
 i vecchi nostri non hanno memoria,
 e così la memoria se ne perda,
 per la Dio grazia, ne' figli de' figli.
 Or t'abbiamo condotto il penitente
 perché da te la tazza del consòlo
 riceva, Candia della Lëonessa.
 Escito egli è dalle viscere tue.
 T'è concesso alzargli il velo nero,
 accostargli alla bocca il beveraggio,
 ché molto amara sarà la sua morte.
Salvum fac populum tuum, Domine.
Kyrie eleison.

LA TURBA

Christe eleison. Kyrie eleison.

Iona porrà una mano su la spalla di Aligi per sorpingerlo. Il penitente velato farà un passo verso la madre; poi cadrà su i ginocchi, di schianto.

ALIGI

Laudato Gesù e Maria!
 Ma voi madre chiamare non più
 m'è dato, non più benedire
 m'è dato, ché la bocca è d'inferno,
 quella che da voi succhiò il latte,
 che da voi le sante orazioni
 imparò nel timore di Dio,
 e i comandamenti e la legge.
 Perché tanto male v'ho reso?
 Volontà di dire m'è dentro;
 ma ratterrò la mia bocca.
 O la più sventurata di tutte
 le donne che hanno nutrito
 il suo figlio, che gli hanno cantato
 il sonno nella culla e nel grembo,
 oh no, non alzate il mio velo,
 che non vi comparisca dinanzi
 la faccia del peccato tremendo.
 Non alzate il velo mio nero.

Io non abbia da voi beveraggio;
 perché poco è quello che soffro,
 poco è quello che debbo patire.
 Ma scacciatemi ora, con legni
 e con pietre, scacciatemi via;
 scacciatemi come il mastino
 che all'agonia sarà mio compagno,
 che mi morderà la mia gola
 quando l'anima mia disperata
 vi chiamerà mamma mamma
 nel sangue del mio moncherino
 maledetto entro il sacco d'infamia.

LA TURBA, *sommessamente*

— Oh povera, povera ³! Guarda,
 guarda: tutta bianca in due notti!
 — Non piange. Pianger non può.
 — Escita sembra di senno.
 — Non si move. È come la statua
 dell'Addolorata. Oh pietà!
 — Abbine pietà, buono Iddio!
 — Santa Vergine, misericordia!
 — Miserere di lei, Iesu Cristo!

ALIGI

E voi, creature, non più
 m'è dato chiamare sorelle,
 né più nominare m'è dato
 i nomi che il battesimo v'impose ⁴,
 che m'eran le mie foglie di menta
 in bocca, le mie foglie odorose,
 che mi davan freschezza e piacenza ⁵
 fino al cuore nel mio pasturare;
 e me li sento qui a sommo
 e poterli dire vorrei,
 e non vorrei sorso d'altro
 consólo pel mio trapassare.
 Ma non più nominarvi m'è dato.
 E s'appassiranno i bei nomi;
 e non li canterà l'amor vostro

³ Senza sostantivo o pronome, secondo un uso caro al D'Annunzio.

⁴ Si chiamavano Splendore, Favetta, Ornella.

⁵ Arcaismo.

sotto la finestra al sereno;
ché nessuno vorrà le sorelle
di Aligi. E ora il miele è veleno!
Scacciatemi via come cane,
anche voi scacciatemi via,
battetemi, scagliatemi sassi.
Ma, prima di scacciarmi, soffrite
ch' io vi lasci a voi sconsolate
le due cose ch' io sole posseggo,
che questa gente cristiana
vi porta: la mazza di sânguine *
dov' io feci le tre verginelle
a simiglianza di voi
per avervi compagne su l'erba;
la mazza, e l'Angelo muto
ch' io lavorai col mio cuore,
ahimè, dov' è la macchia tremenda.
E la macchia scomparirà
un giorno, e l'Angelo muto
parlerà un giorno. E vedrete
e udrete. Io patire patire
voglio per questo, e il patire
m' è poco al mio pentimento.

LA TURBA

- Oh povere, povere! Guarda,
guarda come sono disfatte!
- Anch' elle non piangono più.
- Non hanno più lacrime. Secche
sono, bruciate fin dentro.
- La morte le falcia e le lascia
per terra, che càmpino ancóra!
- Le taglia ma non se le porta.
- Abbine pietà, buono Iddio!
- Sono creature innocenti.
- Miserere, Gesù, miserere!

ALIGI

E tu, che sei vergine e vedova,
tu che nell' arche tue del corredo

6 « Sanguinella » (affine al corniolo).

7 Vienda, la sposa abbandonata (tipo di figura esaltato dalla leggenda di sant' Alessio).

portasti vestimenta di lutto,
 pettine di rovi, collana
 di spine, lenzuola tessute
 di triboli, tu che piangesti
 la prima notte e poi sempre,
 tu hai nel paradiso le nozze
 tue nuove. Gesù ti fa sposa,
 Maria ti consola per sempre.

LA TURBA

- Oh povera! Quella non giunge
 a sera; è al suo ultimo fiato.
- È tutta capelli: non ha
 più carne: è tutta in quell'oro.
- Ma s'è scolorito il suo oro.
- È come una ròcca di canapa.
- Come l'erba del Giovedì Santo.
- O Vïenda, vergine e vedova,
 il paradiso hai per certo.
- E s'ella non l'ha, chi l'avrà?
- Nostra Donna, portala in cielo!
- Mettila tra gli Angeli bianchi!
- Mettila tra le Martiri d'oro!

IONA DI MIDIA

Aligi, hai detto il tuo dire.
 Su, lèvati e andiamo ch'è tardi.
 Fra poco il sole si colca.
 E l'avemaria tu non devi
 udire, né vedere la stella⁸.
 O Candia della Lëonessa,
 se pietà vuoi avere, se dargli
 vuoi la tazza, non t'indugiare.
 La madre tu sei. T'è concesso.

LA TURBA

- Candia, Candia, alzagli il velo!
- Candia, dàgli la tazza, ch'ei beva!
- Dàgli il beveraggio, ch'egli abbia
 cuore al supplizio. Su, Candia!
- Abbi pietà pel tuo figlio!

⁸ Più oltre « la stella / di questo vespro » (Vespero).

— Tu sola puoi. T'è concesso.

— Miserere di lui! Miserere!

Ornella presenterà alla madre la ciotola del vino misturato. Favetta e Splendore inciteranno la misera sospingendola. Aligi si trascinerà su i ginocchi verso la porta della casa, e alzerà la voce invocando il defunto.

ALIGI

Padre, padre, padre mio Lazaro,
odimi. Tu il fiume passasti
con la bara, ed era pesante
più d'un carro di buoi la tua bara,
e fu gettata la pietra
nella corrente, e passasti.
Padre, padre, padre mio Lazaro,
odimi. Ora io me ne vado
al fiume e non passo. Io vado
a cercar quella pietra nel fondo
e dopo io ti vengo a trovare;
e tu mi vieni sopra con l'erpice,
per l'eternità mi dirompi,
per l'eternità mi dilaceri.
Padre mio, fra poco son teco.

La madre camminerà verso di lui, nell'orrore. Si chinerà, solleverà il velo, con la sinistra mano premerà al seno la guancia del figlio, con la destra prenderà la tazza recata da Ornella, l'accosterà alle labbra del morituro. Si udrà un vocio confuso della gente più discosta, giù pel sentiere.

IONA DI MIDIA

*Suscipe, Domine, servum tuum.
Kyrie eleison.*

LA TURBA

*Christe eleison. Kyrie eleison.
Miserere, Deus, miserere.*

— Vedete, vedete che viso!
— Questo in terra si vede, Gesù!
— O Passione di Cristo!
— E chi è che grida? perché?
— Silenzio! Silenzio! Chi chiama?
— La figlia di Iorio! La figlia
di Iorio! Mila di Codra!
— Buono Iddio, miracolo fai!
— È la figlia di Iorio, che viene.
— Risuscitata l'hai, buono Iddio?

- Largo! Largo! Lasciate passare!
 — Maledetta cagna, sei viva?
 — Ah strega d'inferno, sei tu?
 — Magalda! ° Bagascial Carogna!
 — Fate luogo! Lasciatela! Passa,
 passa, femmina. Su, fate luogo!
 — Lasciatela, al nome di Dio!

SCENA ULTIMA

Aligi sorgerà in piedi, con la faccia scoperta, guardando verso il clamore; e la madre e le sorelle saranno presso a lui. Fendendo la turba apparirà Mila di Codra impetuosamente.

MILA DI CODRA

Madre d'Aligi, sorelle
 d'Aligi, sposa, parenti,
 stendardiero del Malificio,
 popolo giusto, giustizia
 di Dio, sono Mila di Codra.
 Mi confesso. Datemi ascolto.
 Il Santo dei monti m'invia.
 Son discesa dai monti, venuta
 sono a confessarmi in cospetto
 di tutti. Datemi ascolto.

IONA DI MIDIA

Silenzio, silenzio! Lasciate
 che parli, al nome di Dio.
 Confessati, Mila di Codra.
 Il popolo giusto ti giudica.

MILA

Aligi figliuolo di Lazaro
 è innocente. Commesso non ha
 parricidio. Ma sì, il suo padre
 ucciso da me fu con l'asce ¹⁰.

ALIGI

Mila, innanzi a Dio tu ne menti.

IONA

Egli è confesso. Hai mentito.
 Egli è reo ma rea tu con lui.

9 « Prostituta » (nell'Aretino).

10 Variante toscana antiquata di *ascia*

LA TURBA

- Alle fiamme! Alle fiamme! Su, Iona, daccela, che noi la bruciamo.
- Alla catasta la maga!
- Alla stessa ora periscano!
- No, no! Io lo dissi: È innocente.
- È confesso! È confesso! La femmina l'istigò ma egli diè il colpo.
- Tutt'e due sono rei. Alle fiamme!

MILA

Gente di Dio, datemi ascolto;
e poi fate scempio di me.
Sono pronta, venuta per questo.

IONA

Silenzio! Lasciate che parli.

MILA

Aligi figliuolo di Lazaro
è innocente. Ma egli non sa.

ALIGI

Mila, innanzi a Dio tu ne menti.
Ornella (perdóno, se fui oso ¹¹
nominarti), tu sei testimone
ch'ella inganna il popolo giusto.

MILA

Egli non sa. Di quell'ora
non gli sovviene. È magato.
Io gli voltai la ragione.
Io gli voltai la memoria.
Son figlia di mago. Non v'è
sortilegio ch'io non conosca,
ch'io non operi. Se tra le donne
del parentado è quell'una
che mi fece accusa qui proprio,
la vigilia di Santo Giovanni,
quando entrai per la porta che è là,
venga innanzi e l'accusa ripeta.

¹¹ Arcaismo, « ho osato », ripetuto più sotto.

LA CATALANA

Sono io quell'una. Son qui.

MILA

Fa testimonianza di me
per quelli che feci infermare,
per quelli che feci morire,
per quelli che tolsi di senno.

LA CATALANA

Giovanna Camètra. Lo so.
E il povero delle Marane,
e Afuso, e Tillùra. Lo so.
So che fai nocimento a chiunque.

MILA

Avete udito, popolo giusto,
questa serva di Dio? Bene, è vero.
Mi confesso. Il Santo dei monti
m' ha toccata quest'anima trista.
Mi confesso e mi pento. Non voglio
che l' innocente perisca.
Voglio il castigo, e sia grandel
Per fare ruina, per rompere
vincoli distruggere gioie
prendere vite, in giorno di nozze
varcai quella soglia che è là,
del focolare mi feci
padrona e lo sconsacrai.
Il vino ospitale falsai,
non bevvi, adoprai per fattura.
Le sorti del padre e del figlio
torsi a odio, e posi a pressione
la gola della sposa novizia.
E per arte le lacrime care
di quelle giovanette sorelle
a mia difesa io le trassi.
Dite, donne del parentado,
dite, se sapete l' Iddio,
quanta fu, quanta fu la nequizia!

IL CORO DELLE PARENTI

— È vero, è vero. Sì, questo fece.
— Sguisciò dentro la cagna randaglia

quando la Cinerella spargeva
su Vienda il suo pugno di grano.

— Di sùbito fece la sorte.

— E la mala febbre appiccò
di sùbito al giovine soro ¹².

— E tutte noi contro gridammo
e fu vano gridare. Avea l'arte ¹³.

— È vero. Ora sì, dice il vero.

— Laudato Gesù che fa luce!

Aligi starà a capo chino, col mento in sul petto, sotto l'ombra del velo, intento all'orribile conturbazione dell'anima sua, già scorrendogli per le vene la virtù del beveraggio.

ALIGI, scotendosi, con violenza

No, no, non è vero. T'inganna,

non la udire, popolo giusto;

questa creatura t'inganna.

Tutti e tutte le stavano contro,

e così le facean vitupèro.

E io vidi l'Angelo muto

dietro a lei. Con questi occhi mortali

che non debbon vedere la stella

di questo vespro, io lo vidi

che mi guardava e piangeva.

O Iona, miracolo fu

per mostrare ch'ell'era di Dio.

MILA

Oh povero Aligi pastore!

Oh giovine credulo e ignaro!

L'Angelo apostàtico ¹⁴ era.

Tutti si segneranno, tranne Aligi costretto dalle ritorte e Ornella che discostata dal portico terrà gli occhi fissi alla vittima volontaria.

L'Angelo apostàtico apparve

(perdonata da Dio non sarò

né da te perdonata giammai)

apparve agli occhi tuoi per inganno.

Era l'Angelo iniquo, il fallace.

¹² « Inesperto ».

¹³ Magica.

¹⁴ Ribelle a Dio.

MARIA CORA

Io lo dissi, lo dissi nel punto.
Al sacrilegio gridai.

LA CINERELLA

Anch'io lo dissi, gridai.
Quand'ella fu osa il Custode
nominare per sorte, gridai:
Ha biastemato, ha biastemato! ¹⁵

MILA

Aligi, perdonata da te
non sarò, se pure da Dio!
Ma debbo scoprìr la mia frode.
Ornella, né tu mi guardare
così come fai. Ch'io sia sola!
Aligi, quando venni allo stazzo ¹⁶,
quando tu mi trovasti seduta
su quella pietra, in silenzio
la tua perdizione compiei.
E tu lavorasti nel ceppo,
ah misero te, co' tuoi ferri
l'effigie dell'Angelo malo.
(È quello, coperto col panno:
lo sento). E io mane e sera
opravo con l'arte mia falsa.
Non ti sovviene di me? di tanto
amore ch'io t'ebbi, di tanta
umiltà che m'era ¹⁷ negli atti,
nella voce, dinanzi al tuo viso?
Non ti sovviene che mai
ci contaminammo, che monda
presso il tuo giaciglio rimasi?
E come, come (tu non pensasti)
tanta purità, tanta temenza
nella straniera malvagia
che i mietitori di Norca
avean svergognata al cospetto
della madre tua? Bene opravo,

15 Arcaismo.

16 Recinto per il bestiame durante la notte.

17 Latinismo, «avevo»

bene opravo con l'arte mia falsa.
 Non mi vedevi tu raccattare
 intorno al tuo ceppo le schegge
 e bruciarle dicendo parole?
 Preparai l'ora di sangue,
 ch  contra Lazaro antica
 rancura, odio antico nudrivo.
 Tu lasciasti l'asce nel ceppo.
 Ora uditemi, gente di Dio.
 Una grande potenza venuta
 era in me sopra lui vincolato.
 Quasi notte faceva nel luogo
 maligno. Imbestiato il suo padre
 presa m'avea pe' capegli
 e mi trascinava furente.
 Ei sopraggiunse e su noi
 si gett  per difendere me.
 Rapidamente brandii
 l'asce, nell'ombra; colp ,
 forte colp , sino a morte.
 Sul colpo gridai: « L' hai ucciso! ».
 Al figlio gridai: « L' hai ucciso,
 ucciso! ». Potenza era in me grande.
 Parricida lo fece il mio grido
 nell'anima sua ch'era schiava.
 « L' ho ucciso! » rispose; nel sangue
 tramort , pi  altro non seppe.

Candia con ambe le braccia, scossa da un fremito quasi di belva, afferrer  il figlio ridivenuto suo. Da lui si distaccher , con violenza selvaggia si avvanzer  verso la nemica. Ma le figlie la tratterranno.

IL CORO DELLE PARENTI

— Lasciatela! Lasciala, Ornella!
 Che il cuore le strappi, che il cuore
 le mangi! Cuore per cuore!
 — Lasciatela, che se la metta
 sotto i piedi, che la calpesti,
 che col calcagno le schiacci
 tempia e tempia, i denti le sgran !
 — Lasciatela! Lasciala, Ornella;
 ch , se questo non fa, non le torna
 l'anima in petto sanata.
 — Iona, Iona, Aligi   innocente.

- Toglilo dalle ritorte!
- Levagli il velo! Ridaccelo!
- Oggi il popolo è giustiziere.
- Tu giudica, popolo giusto.
- Comanda che sia liberato!

Mila si ritrarrà presso l'Angelo coperto. e guarderà Aligi già invasato dall'ebrezza del vino misturato.

LA TURBA

- Lode a Dio! Gloria a Dio! *Gloria Patri!*
- L'infamia è tolta da noi.
- La macchia non è sopra noi.
- Di nostra gente non viene
il parricida. A Dio gloria!
- Lazaro l'uccise la femmina
straniera, di Codra alle Farne.
- L'ho detto, l'ho detto: È innocente,
Aligi è innocente. Sia sciolto!
- Sia liberato ora in punto!
- Alla madre sua sia renduto!
- Iona, Iona, scioglilo! Il Giudice
del Malificio ci diede
ogni potestà sopra un capo.
- Piglia il capo della sortiera! ¹⁸
- Alle fiamme, alle fiamme la magal
- Alla catasta la stregal
- O Iona di Midia, odi il popolo!
- Sciogli l'innocente! Su, Iona!
- Alla catasta la figlia
di Iorio, la figlia di Iorio!

MILA

Sì, sì, popolo giusto, sì, popolo
di Dio, piglia vendetta su me.
E l'Angelo apostatico mettilo
nella catasta con me,
che faccia la fiamma per ardermi,
che si consumi con me.

ALIGI

Oh voce di promessa e di frode!
Toglietemela di dentro

18 « Strega ».

così come bella mi parve,
 come cara mi fu, soffocatela
 nell'anima mia, fate che mai
 udita io l'abbia, che mai
 n'abbia gioito! Rempietemi dentro
 tutti questi solchi d'amore
 che mi scavò, quando io era
 alle sue parole d'inganno
 come la mia montagna rigata
 dalle acque di neve! Riempietemi
 il solco di quella speranza,
 per ove mi corse la grazia
 di tutti i miei giorni ingannati!
 Cancellate da me ogni traccia!
 Fate che udito e creduto
 io non abbia giammai! Ma, se questo
 da voi non si può, s'io son quello
 che udii credetti sperai,
 quello che adorai l'Angelo iniquo,
 mozzatemi entrambe le mani,
 nel sacco di cuoio cucitemi
 (Lonardo, non lo porre da banda)
 e gittatemi nella fiumana
 ch'io vi dorma settecent'anni,
 ch'io dorma sott'acqua, nel gorgo
 profondo, ancorà settecent'anni
 e più non mi ricordi che il giorno
 di Dio ha illuminato quegli occhi!

ORNELLA

Mila, Mila, è l'ebrezza del vino
 misturato, del beveraggio
 ch'ebbe dalla madre a consólo.

LA TURBA

- Scioglilo, Iona. Ha il delirio.
- Ha preso il solatro ¹⁹ nel vino.
- Che la madre lo stenda sul letto.
- Che il sonno gli venga, che dorma.
- Che Gesù Cristo l'acqueti.

Iona darà a taluno di sua gente lo stendardo e s'avvanzerà verso Aligi per togliergli le ritorte.

19 L'erba morella, usata per sedativo.

ALIGI

Sì, per un poco scioglimi, Iona,
 solo ch'io possa levar le mani
 contra costei (no, non l'ardete:
 la fiamma è bella!), chiamare i morti,
 tutti i miei morti nella mia terra,
 quelli degli anni dimenticati,
 i più lontani, i più lontani,
 settanta braccia sotto la zolla,
 a maledirla, a maledirla!

MILA, *con un grido lacerante*

Aligi, Aligi, tu no,
 tu non puoi, tu non devi!

Libero delle ritorte i polsi, libero del velo nero il capo, Aligi cadrà fra le braccia della madre, preso dalla vertigine; e le maggiori sorelle e le donne del parentado gli saranno intorno.

IL CORO DELLE PARENTI

— Non isbigottite. È quel vino.
 — È la vertigine calda.
 — Ora lo stupore lo prende.
 — Ora un gran sonno gli viene.
 — Ch'ei dorma! Che Dio lo pacifichi!
 — Stendetelo! Lasciate che dorma!
 — Vienda! Vienda! Ti torna.
 — L'uno e l'altra dal mondo di là.
 — *Laus Deo! Laus Deo! Gloria Patri!*

Iona metterà le ritorte a Mila di Codra che gli tenderà i polsi. La testa le coprirà col velo nero. Poi, ripreso lo stendardo del Malificio, sospingerà la vittima verso la turba.

IONA

Popolo giusto, ti do
 nelle mani Mila di Codra,
 la figlia di Iorio, colei
 che fa nocimento a chiunque,
 perché tu giustizia ne faccia
 e tu ne disperda la cenere.
Salvum fac populum tuum, Domine.
Kyrie eleison.

LA TURBA

Christe eleison. Kyrie eleison.
 Alle fiamme alle fiamme la figlia

di Iorio! la figlia di Iorio
e l'Angelo apostatico al fuoco!
Alla catasta! All' inferno!

ORNELLA, *a gran voce*

Mila, Mila, sorella in Gesù,
io ti bacio i tuoi piedi che vanno!
Il Paradiso è per te!

MILA, *di mezzo alla turba*

La fiamma è bella! La fiamma è bella!

DA « NOVELLE DELLA PESCARA »

Sono le « novelle rusticane » del D'Annunzio, col naturalismo regionale trasportato nel paese dell'autore, in Abruzzo: un Abruzzo peraltro alquanto immaginario, come i nomi dei due luoghi, Mascàlico e Radusa, che in altra novella, *Gli Idolatri* (prima apparizione d'un famoso tema del *Trionfo della Morte*), battagliano per i rispettivi patroni, San Pantaleo (*San Pantaleone* è il titolo primitivo della raccolta) e San Gonselvo (i nomi s'ispirano curiosamente a quelli delle borgate catanesi di Màscali e Mascalucia e di Raddusa). Abruzzesi, così facendo aggio sul modello, sono tutte le battute del parlato; mentre il narrato, che qui addomestica l'iperbole del fanatismo paesano e l'aneddoto veristico orripilante, è scevro di quell'intima complicità con l'oggetto che si attua nel monologo interiore.

L' EROE

Già i grandi stendardi di San Gonselvo erano usciti su la piazza ed oscillavano nell'aria pesantemente. Li reggevano in pugno uomini di statura erculea, rossi in volto e con il collo gonfio di forza, che facevano giuochi.

Dopo la vittoria su i Radusani, la gente di Mascàlico celebrava la festa di settembre con magnificenza nuova. Un meraviglioso ardore di religione teneva gli animi. Tutto il paese sacrificava la recente ricchezza del frumento a gloria del Patrono. Su le vie, da una finestra all'altra, le donne avevano tese le coperte nuziali. Gli uomini avevano inghirlandato di verzura le porte e infiorato le soglie. Come soffiava il vento, per le vie era un ondeggiamento immenso e abbarbagliante di cui la turba si inebriava.

Dalla chiesa la processione seguiva a svolgersi e ad allungarsi su la piazza. Dinanzi all'altare, dove San Pantaleone era caduto, otto uomini, i privilegiati, aspettavano il momento di sollevare la statua di San Gonselvo; e si chiamavano:

Giovanni Curo, l'Ummàlido¹, Mattalà, Vincenzo Guanno, Rocco di Céuzo, Benedetto Galante, Biagio di Clisci, Giovanni Senzapaura. Essi stavano in silenzio, compresi della dignità del loro ufficio, con la testa un po' confusa. Parevano assai forti; avevano l'occhio ardente dei fanatici; portavano agli orecchi, come le femmine, due cerchi d'oro. Di tanto in tanto si toccavano i bicipiti e i polsi, come per misurarne la vigoria; o tra loro si sorridevano fuggevolmente.

La statua del Patrono era enorme, di bronzo vuoto, nerastra, con la testa e con le mani di argento, pesantissima.

Disse Mattalà:

— Avande!

In torno, il popolo tumultuava per vedere. Le vetrate della chiesa romoreggiavano ad ogni colpo di vento. La navata fumigava di incenso e di belzuino. I suoni degli stromenti giungevano ora sì ora no. Una specie di febbre religiosa prendeva gli otto uomini, in mezzo a quella turbolenza. Essi tesero le braccia, pronti.

Disse Mattalà:

— Una!... Dual... Treal...

Concordemente, gli uomini fecero lo sforzo per sollevare la statua di sull'altare. Ma il peso era soverchiante: la statua barcollò a sinistra. Gli uomini non avevano potuto ancora bene accomodare le mani intorno alla base per prendere. Si curvavano tentando di resistere. Biagio di Clisci e Giovanni Curo, meno abili, lasciarono andare. La statua piegò tutta da una parte, con violenza. L'Ummàlido gittò un grido.

— Abbada! Abbada! — vociferavano intorno vedendo pericolare il Patrono. Dalla piazza veniva un frastuono grandissimo che copriva le voci.

L'Ummàlido era caduto in ginocchio; e la sua mano destra era rimasta sotto il bronzo. Così, in ginocchio, egli teneva gli occhi fissi alla mano che non poteva liberare, due occhi larghi, pieni di terrore e di dolore; ma la sua bocca torta non gridava più. Alcune gocce di sangue rigavano l'altare.

I compagni, tutt'insieme, fecero forza un'altra volta per sollevare il peso. L'operazione era difficile. L'Ummàlido, nello spasimo, torceva la bocca. Le femmine spettatrici rabbrivivano.

Finalmente la statua fu sollevata; e l'Ummàlido ritrasse la mano schiacciata e sanguinolenta che non aveva più forma.

— Va a la casa, mo! Va a la casa! — gli gridava la gente, sospingendolo verso la porta della chiesa.

Una femmina si tolse il grembiule e gliel'offerse per fasciatura. L'Ummàlido rifiutò. Egli non parlava; guardava un gruppo d'uomini che gesticolavano in torno alla statua e contendevano.

— Tocca a me!

¹ Invalido.

— No, no! Tocca a me!

— No! A me!

Cicco Ponno, Mattia Scafarola e Tommaso di Clisci gareggiavano per sostituire nell'ottavo posto di portatore l'Ummàlido.

Costui si avvicinò ai contendenti. Teneva la mano rotta lungo il fianco, e con l'altra mano si apriva il passo.

Disse semplicemente:

— Lu poste è lu mi'.

E porse la spalla sinistra a sorreggere il Patrono. Egli soffocava il dolore stringendo i denti, con una volontà feroce.

Mattalà gli chiese:

— 'Tu che vuo' fa'?

Egli rispose:

— Quelle che vo' Sante Gunzelve.

E, insieme con gli altri, si mise a camminare.

La gente lo guardava passare, stupefatta. Di tanto in tanto, qualcuno, vedendo la ferita che dava sangue e diventava nericcia, gli chiedeva al passaggio:

— L'Ummà, che tieni?

Egli non rispondeva. Andava innanzi gravemente, misurando il passo al ritmo delle musiche, con la mente un po' alterata, sotto le vaste coperte che sbattevano al vento, tra la calca che cresceva.

All'angolo d'una via cadde, tutt'a un tratto. Il Santo si fermò un istante e barcollò, in mezzo a uno scompiglio momentaneo: poi si rimise in cammino. Mattia Scafarola subentrò nel posto vuoto. Due parenti raccolsero il tramortito e lo portarono nella casa più vicina.

Anna di Céuzo, ch'era una vecchia femmina esperta nel medicare le ferite, guardò il membro informe e sanguinante; e poi scosse la testa.

— Che ce pozze fa'?

Ella non poteva far niente con l'arte sua.

L'Ummàlido, che aveva ripreso gli spiriti, non aprì bocca. Seduto, contemplava la sua ferita tranquillamente. La mano pendeva, con le ossa stritolate, oramai perduta.

Due o tre vecchi agricoltori vennero a vederla. Ciascuno, con un gesto o con una parola, esprese lo stesso pensiero.

L'Ummàlido chiese:

— Chi ha purtate lu Sante?

Gli risposero:

— Mattia Scafarola.

Di nuovo, chiese:

— Mo che si fa?

Risposero:

— Lu vespre 'n mùseche.

Gli agricoltori salutarono. Andarono al vespro. Un grande scampanio veniva dalla chiesa madre.

Uno dei parenti mise accanto al ferito un secchio d'acqua fredda, dicendo:
— Ogni tante mitte la mana a qua. Nu mo veniamo. Jame a senti lu vespre.

L'Ummàlido rimase solo. Lo scampanio cresceva, mutando metro. La luce del giorno cominciava a diminuire. Un ulivo, investito dal vento, batteva i rami contro la finestra bassa.

L'Ummàlido, seduto, si mise a bagnare la mano, a poco a poco. Come il sangue e i grumi cadevano, il guasto appariva maggiore.

L'Ummàlido pensò:

— È tutt' inutile! È pirdute. Sante Gunzelve, a te le offre.

Prese un coltello, e uscì. Le vie erano deserte. Tutti i devoti erano nella chiesa. Sopra le case correvano le nuvole violacee del tramonto di settembre, come mandre fuggiasche.

Nella chiesa la moltitudine agglomerata cantava quasi in coro, al suono degli stromenti, per intervalli misurati. Un calore intenso emanava dai corpi umani e dai ceri accesi. La testa argentea di San Gonselvo scintillava dall'alto come un faro.

L'Ummàlido entrò. Fra la stupefazione di tutti, camminò sino all'altare.

Egli disse, con voce chiara, tenendo nella sinistra il coltello:

— Sante Gunzelve, a te le offre.

E si mise a tagliare in torno al polso destro, pianamente, in cospetto del popolo che inorridiva. La mano informe si distaccava a poco a poco, tra il sangue. Penzolò un istante trattenuta dagli ultimi filamenti. Poi cadde nel bacino di rame che raccoglieva le elargizioni di pecunia, ai piedi del Patrono.

L'Ummàlido allora sollevò il moncherino sanguinoso; e ripeté con voce chiara:

— Sante Gunzelve, a te le offre.

DAL « PIACERE »

Lontana ancora dal magistero, la prosa di questo romanzo è stata oggetto d'una giusta definizione della Noferi: « originaria povertà di sintassi... coperta... da un complicarsi di architetture verbali », « originaria povertà inventiva... coperta da un complicarsi di immagini pese ed astratte intorno ad una parola scarsamente suggestiva ». Sul fondo più autentico di brevi frasi coordinate, appena complicate da appese similitudini, « come ... », « come se ... » (si veda l' inizio del passo), s' innesta un' ambizione illustre appoggiata all' esempio carducciano (troncamenti del tipo « l' abiezion passata », « la ripetizion delle rime ») e palesata da minuzie grafiche diventate obbligatorie (« simetria », « obediante », « coscienza », « ispirazione », ecc.). Esaminandolo da un altro punto di vista, il Gargiulo, che col Verga e i suoi amici lo giudica « il più riuscito romanzo del D'Annunzio », lo chiama « ingenuo », cioè ritratto di « un mondo psicologico da lui in gran parte realmente vissuto nella fantasia ». Di questo aspetto documentario e in largo senso autobiografico fornisce un buon esempio il brano qui

riprodotto, in cui l'episodio di Andrea Sperelli che, convalescente dopo un duello, riprende a comporre versi, introduce il discorso sulla poesia tecnicamente, anzi artigianalmente, considerata, sentita come valore melodico puro (ma «intonata» su una reminiscenza culturale) e intesa quale strumento mistico di conoscenza dell'Assoluto: pagina di un breviario dell'estetismo, in cui peraltro il modello poetico, «intonato» fra Due e Quattrocento, è rappresentato dall'*Isottèo*.

[IL VERSO È TUTTO]

Levò il capo; scosse da sé ogni inerzia; discese nel parco; camminò lentamente sotto gli alberi, non avendo un pensiero determinato. Un soffio leggero correva su le cime; a intervalli, le foglie si scompigliavano con un fruscio forte, come se per mezzo vi passasse una torma di scoiattoli; piccoli frammenti di cielo apparivano tra i rami, come occhi cerulei sotto palpebre verdi. In un luogo favorito, ch'era una specie di *lucus* minimo in signoria di una Erma quadrifronte intenta a una quadruplici meditazione, egli sostò; e si mise a sedere su l'erba, con le spalle appoggiate alla base del simulacro, con la faccia rivolta al mare. D'innanzi a lui, certi fusti, diritti e digradanti come le canne della fistola di Pane, secavano l'oltramarino; intorno, gli acanti aprivano con sovrana eleganza i cesti delle loro foglie, intagliate simetricamente come nel capitello di Callimaco ¹.

I versi di Salmace ² nella *Favola d'Ermafrodito* gli vennero alla memoria.

*Nobili acanti, o voi ne le terrestri
selve indizi di pace, alte corone,
di pura forma; o voi, snelli canestri
che il Silenzio con lieve man compone
a raccogliere il fiore de' silvestri
Sogni, qual mai virtù sul bel garzone
versaste da le foglie oscura e dolce?
Ei dorme, nudo; e il braccio il capo folce.*

Altri versi gli vennero alla memoria, altri ancora, altri ancora, tumultuariamente. La sua anima si empì tutta d'una musica di rime e di sillabe ritmiche. Egli gioiva; quella spontanea improvvisa agitazione poetica gli dava un inesprimibile diletto. Egli ascoltava in sé medesimo que' suoni, compiacendosi delle ricche immagini, degli epiteti esatti, delle metafore lucide, delle armonie ricercate, delle squisite combinazioni di iati e di dieresi, di tutte le più sottili raffinatezze che variavano il suo stile e la sua metrica, di tutti i misteriosi artifizi del-

¹ Naturalmente non il poeta, ma lo scultore ateniese (V sec. a. C.) a cui Vitruvio attribuisce l'invenzione del capitello corinzio.

² La ninfa amante di Ermafrodito: la *Favola* di cui si dà un'ottava sarebbe un'opera dello stesso Sperelli.

l'endecasillabo appresi dagli ammirabili poeti del XIV secolo e in ispecie dal Petrarca. La magia del verso gli soggiogò di nuovo lo spirito; e l'emistichio sentenziale d'un poeta contemporaneo ³ gli sorrideva singolarmente. — « Il Verso è tutto ».

Il verso è tutto. Nella imitazione della Natura nessuno strumento d'arte è più vivo, agile, acuto, vario, multiforme, plastico, obediante, sensibile, fedele. Più compatto del marmo, più malleabile della cera, più sottile d'un fluido, più vibrante d'una corda, più luminoso d'una gemma, più fragrante d'un fiore, più tagliente d'una spada, più flessibile d'un virgulto, più carezzevole d'un murmure, più terribile d'un tuono, il verso è tutto e può tutto. Può rendere i minimi moti del sentimento e i minimi moti della sensazione; può definire l'indefinibile e dire l'ineffabile; può abbracciare l'illimitato e penetrare l'abisso; può avere dimensioni d'eternità; può rappresentare il sopraumano, il soprannaturale, l'oltramirabile; può inebriare come un vino, rapire come un'estasi; può nel tempo medesimo possedere il nostro intelletto, il nostro spirito, il nostro corpo; può, infine, raggiungere l'Assoluto. Un verso perfetto è assoluto, immutabile, immortale; tiene in sé le parole con la coerenza d'un diamante; chiude il pensiero come in un cerchio preciso che nessuna forza mai riuscirà a rompere; diviene indipendente da ogni legame e da ogni dominio; non appartiene più all'artefice, ma è di tutti e di nessuno, come lo spazio, come la luce, come le cose immanenti e perpetue. Un pensiero esattamente espresso in un verso perfetto è un pensiero che già esisteva *preformato* nella oscura profondità della lingua. Estratto dal poeta, *séguita* ad esistere nella coscienza degli uomini. Maggior poeta è dunque colui che sa scoprire, disviluppare, estrarre un maggior numero di codeste preformazioni ideali. Quando il poeta è prossimo alla scoperta d'uno di tali versi eterni, è avvertito da un divino torrente di gioia che gli invade d'improvviso tutto l'essere.

Quale gioia è più forte? — Andrea socchiuse un poco gli occhi, quasi per prolungare quel particolar brivido ch'era in lui foriero della ispirazione quando il suo spirito si disponeva all'opera d'arte, specialmente al poetare. Poi, pieno d'un diletto non mai provato, si mise a trovar rime ⁴ con la èsile matita su le brevi pagine bianche del taccuino. Gli vennero alla memoria i primi versi d'una canzone ⁵ del Magnifico:

*Parton leggieri e pronti
dal petto i miei pensieri...*

³ Il D'Annunzio stesso, nella chiusa d'uno dei sonetti dedicati a Giovanni Marradi: « O poeta, divina è la Parola; / ne la pura bellezza il ciel ripose / ogni nostra letizia, e il Verso è tutto ». « Il Verso è tutto » è il sopratitolo dell'*Isottèo* e della *Chimera* nell'edizione definitiva. A sua volta, l'ultimo componimento della *Chimera* è dedicato *Al poeta Andrea Sperelli*, con l'invito a liberarsi del sangue « mal sano ».

⁴ « Comporre versi ».

⁵ Più esattamente ballata. Andrea Sperelli ne ricava il quarto verso del primo sonetto dell'*Erma*: « partono del mio cor leggieri e pronti ».

Quasi sempre, per incominciare a comporre, egli aveva bisogno d'una intonazione musicale datagli da un altro poeta; ed egli usava prenderla quasi sempre dai verseggiatori antichi di Toscana. Un emistichio di Lapo Gianni, del Cavalcanti, di Cino, del Petrarca, di Lorenzo de' Medici, il ricordo d'un gruppo di rime, la congiunzione di due epiteti, una qualunque concordanza di parole belle e bene sonanti, una qualunque frase numerosa bastava ad aprirgli la vena, a dargli, per così dire, il *la*, una nota che gli servisse di fondamento all'armonia della prima strofa. Era una specie di topica applicata non alla ricerca degli argomenti ma alla ricerca dei preludii. Il primo settenario mediceo gli offerse infatti la rima; ed egli *vide* distintamente tutto ciò ch'egli voleva mostrare al suo immaginario uditore in persona dell'Erma; e, insieme con la visione, nel tempo medesimo, si presentò spontaneamente al suo spirito la forma metrica in cui egli doveva versare, come un vino in una coppa, la poesia. Poiché quel suo sentimento poetico era duplice, o, meglio, nasceva da un contrasto, cioè dal contrasto fra l'abiezione passata e la presente risurrezione, e poiché nel suo movimento lirico procedeva per elevazione, egli elesse il sonetto; la cui architettura consta di due ordini: del superiore rappresentato dalle due quartine e dell'inferiore rappresentato dalle due terzine. Il pensiero e la passione dunque, dilatandosi nel primo ordine, si sarebber raccolti, rinforzati, elevati nel secondo. La forma del sonetto, pur essendo meravigliosamente bella e magnifica, è in qualche parte manchevole; perché somiglia una figura con il busto troppo lungo e le gambe troppo corte. Infatti le due terzine non soltanto sono *in realtà* più corte delle quartine, per numero di versi; ma anche *sembrano* più corte delle quartine, per quel che la terzina ha di rapido e di fluido nell'andatura sua in confronto alla lentezza e alla maestà della quartina. Quegli è migliore artefice, il quale sa coprire la mancanza; il quale, cioè, serbando alle terzine la imagine più precisa e più visibile e le parole più forti e più sonore, ottiene che le terzine grandeggino e armonizzino con le superiori strofe senza però nulla perdere della lor leggerezza e rapidità essenziali. I dipintori del Rinascimento sapevano equilibrare una intiera figura con il semplice svolazzo d'un nastro o d'un lembo o d'una piega.

Andrea, nel comporre, studiava sé medesimo curiosamente. Non aveva fatto versi da gran tempo. Quell'intervallo d'ozio aveva nociuto alla sua abilità tecnica? Gli pareva che le rime, uscenti a mano a mano dal suo cervello, avessero un sapor nuovo. La consonanza gli veniva spontanea, senza ch'ei la cercasse; e i pensieri gli nascevano rimati. Poi, d'un tratto, un intoppo arrestava il fluire; un verso gli si ribellava; tutto il resto gli si scomponeva come un musaico sconnesso; le sillabe lottavano contro la costrizione della misura; una parola musicale e luminosa, che gli piaceva, era esclusa dalla severità del ritmo ad onta d'ogni sforzo; da una rima nasceva un'idea nuova, inaspettata, a sedurlo, a distrarlo dall'idea primitiva; un epiteto, pur essendo giusto ed esatto, aveva un suono debole; la tanto cercata qualità, la coerenza, mancava completamente; e la strofa era come una medaglia riuscita imperfetta per colpa d'un fonditore inesperto il qual non

avesse saputo calcolare la quantità di metallo fuso necessaria a riempirne il cavo. Egli, con acuta pazienza, rimetteva di nuovo nel crogiuolo il metallo; e ricominciava l'opera da capo. La strofe alla fine gli usciva intera e precisa; qualche verso, qua e là, aveva una certa asprezza piacente; a traverso le ondulazioni del ritmo appariva evidentissima la simetria; la ripetizion delle rime faceva una musica chiara, richiamando allo spirito con l'accordo de' suoni l'accordo de' pensieri e rafforzando con un legame fisico il legame morale; tutto il sonetto viveva e respirava come un organismo indipendente, nell'unità. Per passare da un sonetto all'altro egli *teneva* una nota, come in musica la modulazione da un tono all'altro è preparata dall'accordo di settima, nel qual si tiene la nota fondamentale per farne la dominante del nuovo tono.

.....

DA « L' INNOCENTE »

È il romanzo di quella « bontà » a cui s'ispira il *Poema paradisiaco*: « quella vena di bontà, che ai lettori poco accorti sembrò vera », e a cui s'accompagna « la semplicità e la dolcezza del suo stile ». Così il Gargiulo, per confutare l'opinione del gran pubblico ai suoi tempi, cioè ancora fra il primo e il secondo decennio del secolo, che questo fosse « il miglior romanzo del D'Annunzio ». Nel brano riprodotto il protagonista, Tullio Hermil, idoleggia la bontà nel fratello agricoltore, trasformando la presunta adesione morale in una ricerca di nuove sensazioni squisite (la luce nei frutteti ecc.), rapprese (ma forse diminuite) in miti di santità georgico-cristiana (il « Gesù della Gleba ») meno vicina ai modelli del grande romanzo russo che alla coeva pittura, ieratica nell'idillio, dell'Europa alpestre (Ferdinand Hodler, Giovanni Segantini).

[FEDERICO]

.....

Uscivo spesso con mio fratello, al mattino. In quell'ora tutto era fresco, facile, libero. La compagnia di Federico mi purificava e mi fortificava come la buona brezza selvaggia. Aveva allora ventisette anni Federico; aveva vissuto quasi sempre nella campagna, d'una vita sobria e laboriosa; pareva portare in sé raccolta la mite sincerità terrestre. Egli possedeva la Regola. Leone Tolstoj¹, baciandolo su la bella fronte serena, lo avrebbe chiamato suo figliuolo.

Andavamo per i campi senza mèta, di rado ragionando. Egli lodava la fer-

¹ In questo punto il sommo romanziere russo (1828-1910) appare unicamente come l'apostolo del ritorno alla vita naturale dei contadini. Solo un po' più avanti Tullio fa conoscere a Federico « *La Guerra e la Pace*, il gran libro, apparso allora allora nell'Occidente », che sta leggendo Giuliana (la moglie).

tilità dei nostri dominii, mi spiegava le innovazioni introdotte nelle culture, mi mostrava i miglioramenti. Le case dei nostri contadini erano larghe, ariose, linde. Le nostre stalle erano piene di un bestiame sano e ben pasciuto. Le nostre cascine erano in un ordine perfetto. Spesso, nel cammino, egli s'arrestava per osservare una pianta. Le sue mani virili erano di una delicatezza estrema quando toccavano le piccole foglie verdi in cima ai rametti novelli. Talvolta passavamo attraverso un frutteto. I peschi, i peri, i meli, i ciliegi, i prugni, gli albicocchi portavano su le loro braccia milioni di fiori; giù per la trasparenza dei petali rosei ed argentei, la luce si cangiava quasi direi in una umidità divina, in una cosa indescrivibilmente vaga e benigna; tra i minimi intervalli delle ghirlande leggere, il cielo aveva la vivente dolcezza di uno sguardo.

Egli diceva, immaginando il pensile tesoro futuro, mentre io lodavo i fiori: — Vedrai, vedrai i frutti.

«Io li vedrò» ripetevo dentro di me. «Vedrò cadere i fiori, nascere le foglie, crescere i frutti, colorirsi, maturarsi, distaccarsi». Questa assicurazione, già passata per la bocca di mio fratello, aveva per me un'importanza grave, come se si riferisse a non so quale felicità promessa e attesa, la quale appunto dovesse svolgersi in quel periodo del parto arboreo, nel tempo che corre tra il fiore e il frutto. «Prima che io abbia manifestato il mio proposito, a mio fratello par già naturale che io rimanga ormai qui, nella campagna, con lui, con nostra madre; poiché egli dice che io vedrò i frutti dei suoi alberi. Egli è *sicuro* che io li vedrò! Dunque è proprio vero che è ricominciata una vita nuova per me, e che questo sentimento ch'io ho dentro di me non m'inganna. Infatti, tutto ora si compie con una facilità strana, insolita, con un'abbondanza d'amore. Come amo Federico! Non l'ho mai amato così». Tali erano i miei soliloqui interiori, un po' slegati, incoerenti, qualche volta puerili per una singolare disposizione d'animo che mi portava a vedere in qualunque fatto insignificante un segno favorevole, un pronostico benigno.

Il gaudio mio più intenso era nel sapermi lontano dalle cose passate, lontano da certi luoghi, da certe persone, inaccessibile. Assaporavo talvolta la pace della campagna primaverile raffigurandomi lo spazio che mi divideva dal mondo oscuro dove io avevo tanto sofferto e di dolori tanto cattivi. Una paura indefinita mi stringeva ancora, talvolta, e mi faceva cercare con sollecitudine intorno a me le prove della sicurtà presente, mi spingeva a mettere il braccio sotto il braccio di mio fratello, a leggere negli occhi di lui l'affetto indubitabile e tutelare.

Io confidavo in Federico, ciecamente. Avrei voluto essere da lui non soltanto amato ma dominato; avrei voluto cedere la primogenitura a lui più degno e star sommerso al suo consiglio, riguardarlo come la mia guida, obbedirgli. Al suo fianco non avrei più corso il pericolo di smarrirmi, poiché egli conosceva la via dritta e camminava per quella con un passo infallibile; ed egli anche aveva il braccio possente e mi avrebbe difeso. Era l'uomo esemplare: buono, forte,

sagace. Nulla per me uguagliava in nobiltà lo spettacolo di quella giovinezza devota alla religione del « conscientemente bene operare », dedicata all'amore della Terra. Parevano i suoi occhi aver assunto un limpido color vegetale dalla contemplazione assidua delle cose verdi.

— Gesù della Gleba — io lo chiamai un giorno, sorridendo.

Era un mattino pieno d'innocenza, uno di quei mattini che danno immagine delle albe primordiali nell'infanzia della Terra. Sul limite di un campo, mio fratello parlava a un gruppo di agricoltori. Parlava in piedi, avanzando di tutto il corpo gli astanti; e il suo gesto calmo dimostrava la semplicità delle sue parole. Uomini vecchi incanutiti nella saggezza, uomini maturi già prossimi al limitare della vecchiaia ascoltavano quel giovine. Tutti portavano su i loro corpi nodosi la traccia della grande comune opera. Poiché nessun albero era da presso, poiché il frumento era umile nei solchi, le loro attitudini apparivano integre nella santità della luce.

Come mi vide muovere verso di lui, mio fratello licenziò i suoi uomini per venirmi incontro. Allora spontanea mi uscì dalle labbra la salvezza:

— Gesù della Gleba, osanna!

Egli aveva per tutti gli esseri vegetali una diligenza infinita. Nulla sfuggiva alle sue pupille acute, quasi onniveggenti. Nelle nostre corse mattutine, si soffermava ad ogni tratto per liberare da una chiocciola, da un bruco, da una formica una piccola foglia. Un giorno, senza badarci, camminando, battevo le erbe con la punta del bastone; e le tenere cime verdi recise ad ogni colpo s'involavano. Egli ne soffriva perché mi tolse di mano il bastone ma con un gentile atto; ed arrossì, pensando forse che quella sua misericordia mi sarebbe parsa una esagerata morbidezza sentimentale. Oh quel rossore su quel volto così maschio!

Un altro giorno, mentre spezzavo a un melo qualche ramo fiorito, sorpresi negli occhi di Federico un'ombra di rammarico. Subito tralasciai, ritrassi le mani, dicendo:

— Se ti dispiace ...

Egli si mise a ridere forte.

— Ma no, ma no ... Spoglia pure tutto l'albero.

Intanto il ramo già rotto, ritenuto da alcune delle sue vive fibre, penzolava lungo il fusto; e, proprio, quella frattura umida di linfa aveva un aspetto di cosa dolente; e quei fiori esili, un po' carnicini, un po' bianchi, simili a ciocche di rose scempie, che portavano un germe ormai condannato, avevano all'aria un tremolio incessante.

Io dissi allora, come ad attenuare la crudezza di quella manomissione:

— È per Giuliana.

E, strappando le ultime fibrille vive, distaccai il ramo già rotto.

DA «TRIONFO DELLA MORTE»

Il protagonista del *Trionfo della Morte*, Giorgio Aurispa, è un intellettuale (ma non artefice, come Andrea Sperelli) abulico e psichicamente malato: la sua infermità consiste nell'incongrua aspirazione a un possesso che sopprime l'alterità della persona amata. Egli cerca vanamente la liberazione dalla sua schiavitù sensuale prima nel ritorno alla natura avita, poi nella dottrina nietzschiana del Superuomo; della quale questo brano fornisce un'esposizione che « ha qualcosa di dottrinario, anche nella forma in cui è enunciata » (così il Gargiulo di un passo parallelo), ma perciò stesso riesce assai utile a documentare un aspetto comunque costitutivo (seppur diffusamente deplorato) della cultura dannunziana. Di Friedrich Nietzsche (1844-1900) si fa riferimento particolarmente agli allora recenti *Also sprach* [Così parlò] *Zarathustra* e *Jenseits von Gut und Böse* [Al di là del Bene e del Male], coi temi dell'ideale « dionisiaco », momento di esaltazione pànica e comunione con la natura (opposto al momento « apollineo »); del rovesciamento d'ogni morale (e in specie della cristiana) in quanto comprime la vitalità; del caso dominatore, su cui la vita si riafferma; del superamento del tradizionale limite umano attuato dall'*Uebermensch* [« superuomo », termine già usato da Goethe, ma anche più antico], posseduto dalla « volontà di potenza » (titolo dell'ultima, incompiuta, opera del Nietzsche, uscita postuma). L'aspetto linguistico di questa parte almeno del *Trionfo* è assai vicino al *Piacere*, e infatti la prima elaborazione e parziale pubblicazione (*L'Invincibile*) gli tiene subito dietro.

[IL SUPERUOMO]

.....
E Giorgio Aurispa si ricordò delle parole di Zarathustra: « Quando il cuor vostro palpita nella sua maggior pienezza e sta per traboccare — simile al fiume, benedetto e temuto dagli abitatori dell'argine — ivi è la fonte della vostra virtù ».

Quante volte aveva egli provata la sensazione di quella pienezza? Quante volte aveva egli sentito diffondersi in tutta la sua sostanza la voluttà dell'energia? — Gli tornavano alla memoria episodii lontani ne' quali egli credeva di rinvenire il fantasma d'una tale gioia. E le sue aspirazioni fittizie verso l'ideale « dionisiaco », verso la vita « ascendente » prendevano forma nelle parole del discepolo al Maestro distruttore e creatore. « In verità, mille sguardi oggi si volgono verso la tua montagna e verso il tuo cedro. Un desiderio ardente s'è levato e messo in cammino. E già molti appresero a dimandare: — Chi è dunque Zarathustra? — E tutti coloro nel cui orecchio tu per avventura infondesti il tuo canto e il tuo miele, tutti i nascosti, tutti i solitarii e i solitarii in coppia, tutti interrogaron d'improvviso il lor cuore dicendo: — Soggiorna tuttavia tra i viventi Zarathustra? Non val più la pena di vivere; tutto è inutile, tutto è vano, se non si viva con Zarathustra ».

Nella sua estenuazione mortale, sentendosi perire, egli invocava anche una volta un intercessore per la vita. « In verità, come un giovenil riso squillante su

mille bocche, Zarathustra penetra in tutte le catacombe ridendo di quanti vegliano la notte e la morte, di quanti fan risonare un fascio di lugubri chiavi. Il tuo riso, o Zarathustra, li spaventerà e li abatterà come un soffio. Il lor mancare e il loro svegliarsi testimonieranno del tuo potere. E pur nell'ora in cui scenderanno su noi il lungo crepuscolo e la stanchezza mortale, tu non disserterai il nostro orizzonte, o Intercessore per la Vita! Tu ci discopristi nuove stelle e nuovi splendori notturni. In verità, il riso pur lo dispiegasti tu su le nostre teste come una tenda variopinta. D'ora in poi un giovenil riso irromperà da tutte le bare; un trionfal vento disperderà ogni mortale stanchezza. Tu stesso ce ne sei il mallevadore e l'augure! ».

Il verbo di Zarathustra, del Maestro che insegnava il *Superuomo* goethiano, gli pareva il più virile e il più nobile che fosse mai stato proferito da un poeta e da un filosofo dell'età moderna. Egli, il fiacco, l'oppresso, il titubante, l'infermiccio, aveva teso l'orecchio con un profondo turbamento a quella voce nuova che scherniva con sì aspri sarcasmi la debilità, l'irritabilità, la sensibilità morbosa, il culto della pietà, il vangelo della rinunzia, il bisogno di credere, il bisogno di umiliarsi, il bisogno di redimere e di redimersi, tutti insomma i più ambigui bisogni spirituali dell'epoca, tutta la ridevole e miserevole effeminazione della vecchia anima europea, tutte le mostruose rifioriture della lue cristiana nelle razze decrepite. Egli, il solitario, il contemplatore, lo speculatore inerte, il malsicuro seguace di Gautama ¹, aveva teso l'orecchio con una strana ansietà a quella voce che *affermava* la vita, che considerava il dolore come la disciplina dei forti, che ripudiava ogni fede e in ispecie *la fede nella Morale*, che proclamava la giustizia della ineguaglianza, che esaltava le energie terribili, il sentimento della potenza, l'istinto di lotta e di predominio, l'eccesso delle forze generatrici e fecondanti, tutte le virtù dell'uomo dionisiaco, del vincitore, del distruttore, del creatore. « Creare! » diceva Zarathustra. « Ecco l'atto che affranca dal dolore e fa men grave il peso della vita. Ma, perché esista colui che crea, è necessario l'aiuto dei patimenti e di quali metamorfosi! ». E Giorgio Aurispa aveva pensato più d'una volta, d'innanzi alla vastità della sua coscienza dolorosa: « A furia di soffrire essendo io riuscito a moltiplicar senza fine i fenomeni del mio mondo interno, perché sia completa la mia vita io non debbo se non cercare il mezzo di rendere *attivo* il mio dolore. La scienza del necessario deve avere per suo natural termine l'azione, la creazione ». E più d'una volta, in certe ebrezze causate dall'eccesso della pena, aveva anch'egli evocata la memoria di quel re Viṣvāmītra ²; il quale nelle volontarie torture durate per mille anni acquistò una tal sicurtà nel suo potere, una sì gran fidanza in sé medesimo, che imprese a costruire *un nuovo cielo*. « Oh, come otterrò io la fede in me medesimo? Il dubbio mi divora, il dubbio corrode la mia volontà e lacera il mio sogno. Datemi tutti i supplizii

¹ Il Bu- dha (l'Aurispa comincia con una sorta di buddhismo).

² Viśvāmītra (in sanscrito, «l'amico di ogni cosa»), personaggio dell'antica letteratura indiana che riesce ad assurgere alla casta dei brahmāni.

dell'universo, ma fate ch' io ritrovi in fondo a qualunque inferno la mia volontà incandescente e ch' io possa brandirla per dispiegare intiero sul mio capo il più largo de' miei sogni a similitudine di un nuovo cielo! ».

Diceva Zarathustra: « Infine io son colui che benedice e colui che afferma; e lungo tempo pugnai da fierissimo giostratore per avere un giorno le mani libere a benedire. Ed ecco la mia benedizione: — Essere sopra ogni cosa come il suo proprio cielo, come la sua volta immutabile, la sua cupola azzurra, la sua eterna sicurtà: — e benedetto è colui che così benedice! Perocché tutte le cose sieno battezzate su le fonti dell' eternità, di là dal Bene e dal Male, e il Bene e il Male sieno ombre fugaci, brume d'afflizione, nebbie al vento ».

Diceva: « *Per caso!* — ecco il titolo di nobiltà più antico al mondo. Io lo resi a tutte le cose, io affrancai tutte le cose dal giogo della finalit . E questa libert  e questa serenit  celesti io le dispiegai su tutte le cose, come una cupola azzurra, allorch  insegnai che n  sopra di loro n  dentro di loro alcuna *volont  eterna* vuole ».

Non era in queste sentenze una grande e pura elevazione della vita? Non era il profeta di un'Aurora colui che bandiva gli spiriti da ogni passato, da ogni presente, e li spingeva per mille ponti e per mille strade verso il futuro, verso « la terra dei figli », verso la terra non anche scoperta, in grembo ai pi  lontani mari, ove un giorno doveva apparire l' Essere superiore all'uomo, l' Essere sopraumano, il *Superuomo*? La forma ideale, a cui tendeva la specie con un continuo ascendere passando per le sue metamorfosi, come si poteva raggiungere se non con la profusione della vita? « Che un sideral raggio brilli nel tuo amore! Che la tua speranza sia questa: — Possa io generare il Superuomo! ».

.....

DA « LE VERGINI DELLE ROCCE »

L' ideale della « morale eroica », il Superuomo, si realizza nel protagonista delle *Vergini*, Claudio Cantelmo, che vuol dominare il mondo da Roma attraverso il figlio che dovr  nascere da lui, il Re di Roma appunto. E cerca la compagna necessaria a questa bisogna in una « famiglia tra le pi  illustri e magnifiche delle Due Sicilie », quella dei Capece Montaga ritirata nell' antico palazzo baronale di Trigento (nome immaginario, ma palesemente ispirato a quello molisano di Trivento). Tre sono le fanciulle, Violante, Anatolia, Massimilla, figlie del principe Luzio, ma la vicenda narrativamente non si chiude; e a questa realizzazione del romanzo-poema corrisponde la risoluzione, totale per la prima volta nella prosa dannunziana, in valori formali puri. La commemorazione che della fine di Ferdinando II di Borbone (22 maggio 1859) fa il principe legittimista, occupa un unico lunghissimo ma regolare periodo, di sicura poeticit  (soprattutto nell' evocazione delle montuose viscere del Reame); poeticit  decadente il cui Leitmotiv di putredine non tarda per  a esplicitarsi dottrinarmente in una predicazione

dell'istinto vitale ivi mancato. Il titolo s'ispira palesemente alla *Vergine delle Rocce*, il capolavoro leonardesco del Louvre.

Per l'intelligenza del passo si avverta che il duca di Calabria, principe ereditario (poi re Francesco II), aveva da poco sposato Maria Sofia di Baviera; la regina, seconda moglie del padre (Maria Cristina era morta nel dar lui alla luce), era Maria Teresa d'Asburgo-Lorena, prima cugina di Leopoldo II granduca di Toscana (anche per via materna primo cugino di Ferdinando), che il 27 aprile 1859 era stato cacciato dal trono.

[IL PRINCIPE BORBONICO]

Eravamo seduti, io e il principe Luzio, presso un balcone aperto, nell'ora pomeridiana in cui l'ardenza già troppo forte di quel maggio morente cominciava a temperarsi e le nuvole pellegrine¹ stampavano qualche vasta ombra cerulea su la valle accesa. Poiché ricorreva l'anniversario della morte di Re Ferdinando, il principe fedele a commemorare il suo lutto evocava nel mio spirito tutte le tristezze e tutti gli orrori della lunga agonia regale; e là, su i profumi salienti dal giardino chiuso, i lùgubri fantasmi si succedevano senza tregua risvegliati dalla voce senile. Il muto viaggio su per l'alture di Ariano e nel Vallo di Bovino tra bufere di neve; i funesti presagi che si levavano a ogni passo; i primi segni del male apparsi in una sera gelida mentre il Re assiderato arrancava su i ghiacci che inasprivano l'erta; la sua smania ansiosa di proseguir nel cammino senza indugi come se il destino inesorabile lo incalzasse; lo spaventevole pallore di cui tingevasi all'improvviso in conspetto della folla tra le onoranze ch'egli presentiva estreme; le grida che gli strappava lo spasimo e che copriva il clamore della festa nuziale; il turbamento dei medici adunati intorno al suo letto dubitanti sotto lo sguardo ostile e sospettoso della Regina; il suo scoppio di lagrime al primo entrare della Duchessa di Calabria, freschissimo fiore di giovinezza, nella camera già infetta dalle esalazioni del morbo, dov'egli giaceva invecchiato e quasi inebetito dalle sofferenze; poi il tragico addio da lui rivolto alla sua propria statua mentre gli infermieri lo trasportavano in un'altra camera; poi l'imbarco su la nave, cerimonia triste come un mortorio, e il suo lùgubre motto quando la barella fu discesa nel boccaporto allargato a colpi di scure; poi l'arrivo a Caserta, il rapido aggravamento, la dissoluzione putrida del suo corpo nel gran letto circondato d'immagini sacre, di reliquie miracolose, di crocefissi, di lampade, di ceri; infine la pompa del Viatico, il sollevarsi del Re su i guanciali irri-conoscibile fra il terrore degli astanti, le ultime parole, la cristiana serenità della morte, la disputa tra la Regina e i dottori per l'imbalsamazione del cadavere, l'assistenza dei soldati intorno alla bara addetti a nettar di continuo le innumerevoli piaghe purulente: tutte le tristezze e tutti gli orrori passavano nelle memorie.

1 « Erranti ».

E io ascoltando pensavo al Duca di Calabria singhiozzante in un angolo come una femminetta. « Ah, che bello e terribile sogno avrebbero potuto alimentare in lui giovine gli odori della morte, per quelle torbide settimane di primavera! In quali superbe e inebrianti meditazioni si sarebbe profundata la mia anima all'ombra dei vasti alberi, e come l'impetuosa agitazione constretta nei tronchi possenti mi sarebbe parsa piccola al confronto della mia! ».

Il principe Luzio narrava come un giorno il Duca di Calabria fosse entrato all'improvviso, tutto sbigottito e ansante, nella camera del padre infermo, ad annunziargli la cacciata del Granduca di Toscana, e con qual violenza di parole il Re avesse giudicata la pusillanimità del parente.

— Ah, se Ferdinando non fosse morto! — esclamò il vecchio, con un gesto quasi minaccioso. — Poche ore prima di spirare, egli diceva: « Mi è stata offerta la corona d'Italia ... ». Non pensi tu, Claudio, che un Borbone la porterebbe oggi sul capo?

.....

DAL «FUOCO»

In questo passo del romanzo veneziano Stelio Effrena l'«Imaginifico» e la Foscarina, reduci da una drammatica visita alla villa Pisani di Strà e al suo labirinto, ripercorrono in vettura la strada per Dolo (dove prenderanno il treno per Venezia) lungo il Naviglio di Brenta: desolato paesaggio prelagunare di novembre, suggestivo della dissoluzione che ispira, in prosa almeno, il miglior D'Annunzio. Autobiografia trasposta come *Il Piacere*, e com'esso in terza persona (così pure il *Trionfo*, ma i più fittizi *Episcopo*, *Innocente* e *Vergini* erano in prima), *Il Fuoco* sa com'esso di esperienza più che di ipotesi vitale, è in questi limiti narrativamente compiuto, ma si arricchisce della perfezione formale culminata finora nelle *Vergini*.

[IL RITORNO DA STRÀ]

.....

Tornarono verso il Dolo, ripresero la stessa via lungo la Brenta. Ella non parlò, non aprì mai bocca, non rispose mai, come se non potesse disserrare i denti, distesa in fondo alla vettura, coperta dal mantello sino al mento, attraversata a quando a quando da brividi forti come sussulti, soffusa d'un lividore simile a quello della febbre palustre. Il suo amico le prendeva le dita e le teneva entro le sue per riscaldarle, ma inutilmente: erano inerti, sembravano esanimi. E le statue passavano passavano.

Il fiume fluiva cupo tra i suoi argini, sotto il cielo di viola e d'argento ove saliva il plenilunio. Una barca nera discendeva la corrente, tirata per una corda da due cavalli grigi che camminavano su l'erba della ripa con sorde

péste, condotti da un uomo che andavasene zufolando in pace; e un fumaiuolo fumicava sul ponte come la torricella del camino sul tetto d'un tugurio, e gialleggiava una lucerna nella stiva, e si spandeva all'aria l'odore del pasto serale. E di qua, di là, nella campagna irrigua, le statue passavano passavano.

Era come una landa stigia, come una visione dell'Ade: un paese di ombre, di vapori e di acque. Tutte le cose vaporavano e vanivano come spiriti. La luna incantava e attirava la pianura com'ella incanta e attira il mare: beveva dall'orizzonte la grande umidità terrestre, con una gola insaziabile e silenziosa. Ovunque brillavano pozze solinghe; si vedevano piccoli canali argentei riscintillare in una lontananza indefinita tra file di salci reclinati. La terra pareva perdere a ora a ora la sua saldezza e liquefarsi; il cielo poteva mirarvi la sua malinconia riflessa da innumerevoli specchi quieti. E di qua, di là, per la scolorata riviera, come i Mani d'una gente scomparsa le statue passavano passavano.

.....

DA « FORSE CHE SÌ FORSE CHE NO »

Mantova e Volterra, due « città del Silenzio » (la seconda letteralmente, figurando nel libro di *Elettra*), danno il principale del paesaggio all'ultimo romanzo dannunziano, intitolato da un motto che è nella reggia dei Gonzaga; e consuevano, per il disfacimento e l'orrore in cui l'autore le interpreta, ai temi eminentemente decadenti di libidine, incesto, gelosia, pazzia e morte che assiduamente vi si sviluppano. Meno gravato da parti dottrinarie, è sulla linea del *Fuoco*: elementi autobiografici in terza persona (il protagonista è come il D'Annunzio un pioniere dell'aviazione, e vi è l'eco assai prossima d'una sua passione per una donna poi impazzita) e strenua esecuzione fonico-melodica. Nel brano che si riproduce (chiusa del Libro secondo) i due piani si intersecano anche più esplicitamente che in quello del *Fuoco*: il pezzo di bravura descrittivo, naturalmente addetto a uno spettacolo terrificante, si sintonizza con lo stato d'animo dei personaggi. Questi, Paolo Tarsis, la sua amante Isabella Inghirami e i fratelli di lei Aldo (che nutre una passione non concessa per Isabella) e Vana (che ama Paolo), visitano da Volterra, per la strada che varca il Cècina e attraversa Pomarance, i Lagoni di Montecèrboli nella valle del Pòssera (un affluente del Cècina), insomma i soffioni di Larderello: assomigliati peraltro all'inferno dantesco, cioè un po' troppo filtrati attraverso un'insistita mediazione letteraria.

[I LAGONI]

.....

Alle Moie i fumaiuoli rossi e neri fumigarono tra i cipressi. La Cècina luccicò nelle ghiare, dietro le file dei pioppi. Le biancane¹ desolate s'avvicen-

¹ Toscanismo, qui le « crete » volterrane.

darono coi macchioni aspri. Dileguò il colle delle Pomarance coperto dai lastroni d'arenaria cavernosa, tutto scavi e risalti. Monte Cèrboli apparve inerpicato su per la sua rupe conica di gabbro². Le ripe incenerite della Possera biancarono, come il tristo ruscello ove Filippo Argenti ingozza il fango. L'odore sulfureo, la nebbia del bollore, il sibilo e il ruggio annunziarono la valle infernale.

— Come hanno corso! — disse Vana discendendo nello spiazzo. — Sono già entrati nell' inferno.

Involontariamente Paolo affrettava il passo, avanzando la guida che li conduceva. Un fumo denso candido caldo a un tratto li avviluppò li accecò li soffocò. Si arrestarono brancolando. Si presero per le mani, non più scorgendo il suolo dove posavano. Un fragore di vulcano rimbombava per tutta la pendice del monte. Colpi improvvisi di vento abbattevano i nugoli del vapore, li sparpagliavano, li spazzavano, scoprendo i bulicami bui, i cumuli di ceneraccio e di sassi, i getti d'acqua e di fango. I nugoli si riaddensavano, palpitavano intorno alle buche, si laceravano ai castelli di travi, alle gigantesche trivelle, ai tubi di ferro per ovunque diramati ora proni ora irti in intrichi rugginosi e ruggenti.

— È l' inferno.

Giravano per la lorda pozza³. L'acqua simile a una broda bigia viscosa untuosa bolliva levando bolle simili a vesciche involute di belletta, che a ogni scoppio schizzavano falde di fango contro le ripe tinte di giallo e di sanguigno. Bolliva e soffiava come se per entro vi salisse l'ansito e il gorgoglio dei dannati fitti nel limo, come se nel fondo vi s'agitasse la mischia perpetua degli iracondi. Di tratto in tratto una bolla vi si gonfiava smisuratamente, con la violenza di una scaturigine: pareva fosse per rompersi e per iscagliare tra spruzzi e schiume un groppo di genti fangose che a brano a brano si troncassero e dilacerassero. Un getto di vapore con un sibilo assordante vinceva ogni altro strepito. Il fetore del solfo riempiva la vasta nebbia estuante.

— È l' inferno. Dove sono? si sono perduti?

Giravano di proda in proda, di bulicame in bulicame, e non udivano le loro parole nel fragore che le copriva, nel vento che le rapiva, nel fumo che le affiochiava. Vacillavano su le pomici nere e rosse, su l'alberese⁴ calcinato, su i crepacci del loto misto di tritumi e di croste. Non un filo d'erba non uno sterpo non uno stecco su le ripe dolenti. Il suolo sgrigliava⁵ sfarinandosi, sgreto-lava tritandosi sotto i piedi come i rosticci⁶ del ferro colati dalla fornaci, come la carbonella cenerosa avanzata dai forni. A quando a quando da uno spiracolo

2 Tipo di roccia intrusiva, così chiamata dal Gabbro a Rosignano Marittimo (qui si tratta del monte Gabbri presso Montecèrboli): il cosiddetto granitone.

3 Definizione dantesca (*Inf.* VII 127) della palude appunto di Filippo Argenti, detta pure « broda »; e così per continue reminiscenze di questo e altri episodi (anche « sterpo » vicino a « stecco », « lacca », pioggia « fredda e greve », « nuovi tormenti e nuovi tormentati », ecc.).

4 « Nome toscano » per « la pietra da far calcina » (G. Targioni Tozzetti).

5 « Scricchiolava ». Toscano, come *sgrigliolare* (cfr. in Pascoli *L'uccellino del freddo*) o anche *sgrigliolare*.

6 « Scorie ».

terragno un soffio torrido li investiva, con l'anelito d'un torace immane che il macigno gravasse. Un rigagnolo di sangue fumido attraversava il passo: era tinto dallo scolo d'uno strato di rubrica⁷, dopo la pioggia dirotta. Una raffica repente schiacciava il vapore contro il suolo, lo ricacciava nelle pozze, lo addensava negli anfratti del monte. Tutto si confondeva nella nebbia crassa.

— Si sono perduti? Chiamateli! Chiamateli!

Allora, l'una contro l'altro, avvolti dal fumo che nascondeva ogni cosa e anche la loro angoscia frapponendosi tra i loro volti, essi chiamavano chiamavano. Rispondeva il sibilo dei soffioni, il gorgoglio dei bulicami, il ruggio dell'ira sommersa. Di là da un riputido⁸ bollente, di là da un turbine di vapori che s'avvallava per una lacca smorticcia, la voce del fratello rispose finalmente.

Videro su per la ripa avvicinarsi le ombre indistinte, tradirono parole interrotte.

Come Paolo per entro alla lacerazione del nugolo basso moveva incontro girando la proda solforosa, Vana gli abbrancò il braccio e lo trattenne. Lo trattenne con un guizzo di forza.

— Addio — gemette; poi gli si abbandonò addosso, come esanime.

Aldo era là, Isabella era là, spiriti esciti dalla bufera infernale.

— È svenuta.

Non intendevano quel che dicevano. Il vento li fasciava di fumo, empiva di fumo i loro occhi, le loro bocche. Per farsi intendere gridavano. Gittavano un clamore confuso intorno al corpo inerte. Tutta l'ira sommersa soffiava e ruggiava intorno a loro.

Per trarla fuori da quell'inferno, Aldo e Paolo sollevarono di peso la creatura che non vedeva più, che non udiva più, che non aveva se non una parola impressa sul suo stretto viso olivigno fasciato dal velo come da una benda sacra.

La portarono a traverso la nebbia, di proda in proda, di bulicame in bulicame, giù per la lorda pozza. Una pioggia fredda e greve si riversò sul bollore che parve fumigar più forte. Essi credettero andare verso nuovi tormenti e nuovi tormentati, come in un sogno d'oltremondo. Più forte rimbombava il fragore dietro i loro passi incerti. Tutte le genti fangose doloravano.

.....

7 « Ocra rossa ».

8 Così « chiaman que' di Volterra certi Fossati pe' quali derivano al fiume le calde acque che sciolano dai lagoni » (G. L. Passerini).

DA « CONTEMPLAZIONE DELLA MORTE »

Comincia di qui una scelta di prose non narrative, pagine di diario in cui la critica della generazione posteriore al D'Annunzio riconobbe la prima liberata realizzazione della moderna « prosa d'arte ». L'autore qui commemora l'ultima visita fatta al Pascoli, già ammalato, a Bologna. Il D'Annunzio aveva dedicato all' « ultimo figlio di Vergilio » la fine di *Alcyone (Il commiato)*; e qui sembra essersi ricreduto rispetto al giudizio di esclusiva visibilità, di assenza d' « indefinito » e « di quel mistero che soltanto la potenza occulta della musica crea intorno ai fantasmi poetici », portato in un articolo del '92 su *Myrica*.

[L' ULTIMO INCONTRO COL PASCOLI]

.....

In nessun laboratorio d'uomo di lettere m'era avvenuto di sentire la maestria quasi come un potere senza limiti. Penso che nessun artefice moderno abbia posseduto l'arte sua come Giovanni Pascoli la possedeva. La sua esperienza era infinita, la sua destrezza era infallibile, ogni sua invenzione era un profondo ritrovamento. Nessuno meglio di lui sapeva e dimostrava come l'arte non sia se non una magia pratica. « Insegnami qualche segreto », gli dissi a voce bassa. E volevo soltanto farlo sorridere; ma, in verità, un'ombra di superstizione era sul mio sentimento.

Egli prese un'altra sedia e venne a sedermisi accanto, dinanzi alla tavola. Parlammo di qualche recente opera. Le sue mani, quando soppesavano i volumi, erano una tremenda bilancia. Dal vigore di certi suoi giudizi ebbi la riprova che il suo spirito era tuttora immune da qualunque debolezza. La sua stima era severa come la sua arte. Mescolando egli un che d'amaro al suo discorso, io gli dissi: « Se hai tempo, va' alla pinacoteca e cerca d'una tela del Francia ¹, dove un Santo Stefano porta sopra un suo libro tre pietre, in segno della lapidazione. Metti tre pietre sopra ogni tuo nuovo libro e datti pace ». Egli rispose col suo riso arguto: « Ma quello stolto dello struzzolo ² m'ingolla il libro e le pietre ».

Non più sembrava timido; anzi indovinavo in lui non so che tenerezza protettrice e il desiderio contenuto di chiedermi ch'io gli parlassi de' miei guai. Io era bene il suo fratello minore, ³ ed egli pareva cercasse il modo di soppor-

1 L'ancona Manzuoli, ora nella pinacoteca di Bologna, nella cui ultima figura destra il pittore bolognese (morto nel 1517) raffigurò santo Stefano come lo descrive il D'Annunzio. L' amarezza del Pascoli si riferisce all'accoglienza fatta alle *Odi e inni* e ai poemi successivi.

2 « Struzzo », toscanismo.

3 « O mio fratello, minore e maggiore, Gabriele! »: così nella dedica dei *Conviviali* al De Bosis.

tare il mio carico. Mi ricordo d'una bella parola antica ch'egli mi ripetette con una meravigliosa nobiltà: « Acciocché tu più cose possa, più ne sostieni ».

Questa parola oggi la scrivo sul muro della casa straniera ⁴, e considero d'averla ricevuta da lui per testamento.

Poi fece l'atto d'alzarsi, mi prese per mano e mi disse: « Vieni ora a vedere la cameretta che ho per te, quando tu la voglia ». Un candore infantile ardeva in lui, e il primo verso del sonetto di Francesco Petrarca ⁵ mi sonava nella memoria.

Era una piccola stanza chiara, quasi una cella di minorita, con uno di que' letticiuoli che persuadono a serbare una sola attitudine per tutta la durata del sonno. Come rispondendo alla domanda sommessa che gli avevo fatta dinanzi alla sua tavola prodigiosa, mi mormorò in un orecchio: « Quando sarai qui, allora sì che t'insegnerò un segreto ». Lietamente gli dissi: « Non potrò venire se prima non abbia uccisi tutti quei mostri che sai ⁶. Mi bisogna ancora andare alla guerra ». Ahimè, era egli in pace? Non lo travagliava di continuo la stessa abbondanza del suo amore?

Si volse per passare nello stretto andito, mostrandomi le spalle. Si creò nell'aria uno di quegli attimi di silenzio, che serrano il capo di un uomo come in un masso di ghiaccio diafano. E guardai la persona del mio amico con occhi divenuti straordinariamente lucidi, e la pietà mi strinse, che ha talvolta il pugno sì crudele. Pareva egli portasse alle spalle tutto il peso della sua tristezza, tutta l'oppressione delle sue miserie. La fronte augusta s'era celata, e non si vedeva contro il muro biancastro se non l'ingombro corporale vestito di panni che il lungo uso aveva fatto quasi dolenti, non rimaneva là se non la soma greve ove s'intossica la vita che non è se non il levame della morte.

Volle accompagnarli fin su la strada, se bene io m'opponessi. La sua salute era già minacciata, già dubbioso era il suo passo. Cadeva su noi una di quelle sere emiliane, umide e cinericce, che sembrano generarsi laggiù, tra la foce del Reno e la bocca del Po di Goro, nella grande palude salmastra. Soffiava su noi un vento ambiguo, che pareva dolco ⁷ e poi a un tratto ci dava il brivido con una folata fredda. La vettura m'attendeva poco discosto, coperta e nera, con i due cavalli che mal reggevano la lor fatica su le gambe arcate. Non parlavamo più. C'era intorno a noi una specie di silenzio soffice.

*E c'era appena, qua e là, lo strano
vocio di gridi piccoli e selvaggi...*

4 Di Arcachon, dove allora il D'Annunzio abitava.

5 « O cameretta che già fosti un porto ».

6 Vorrà dire, i debiti da estinguere.

7 « Tiepido », toscanismo.

Ma udivamo anche le nostre peste « né vicine né lontane ». L'uno chiamò il nome dell'altro nell'addio. Ci abbracciammo. Come sul viale il vento rinforzava ed egli pareva infreddolito dentro il bavero, gli dissi: « Va', va', rientra. Non restar qui ». Si voltò per andare; e i cavalli avevan messo le radici, tanto stentaron a muoversi. Sicché ebbi tempo di seguirlo con lo sguardo e con l'angoscia fino alla porta. Ed ecco, lo stesso silenzio repentino della umile stanza mi serrò il capo nello stesso ghiaccio trasparente. E, come egli fu alla soglia, si voltò ancora e levò il braccio verso me a risaltarmi. Da quel fagotto di panni stracchi s'alzò il braccio possente che su per l'erta aveva brandito la « piccozza d'acciar ceruleo ».

.....

DA « LA LEDA SENZA CIGNO »

[LA LANDA DEL TEDIO]

Tema: una giornata di tedio meteorologico e psicologico (per la visita d'una donna non più gradita e loquacemente importuna), nelle Lande francesi, la regione di dune e di stagni fra l'Atlantico e la Garonna dove allora il D'Annunzio abitava; dal quale fondo affiorano in serie immagini mirabili, il polline, la resina, i pastori alti sui trampoli (per traversare la palude).

Ero in una di quelle giornate di tedio, che si dice sieno state inventate per le nature ambigue dal precettore di Nerone¹, quando la virtù attiva della vita si ritrae dai cerchi dell'anima come l'acqua dalle gore d'una gualchiera o d'un mulino lasciando a secco i fossi ingombri di rottami e di lordumi intorno ai congegni inerti.

Par di fiutare in ogni pensiero un odore di melma in fermento. Il corpo stesso è come sguainato e stroncato: cerca di sostenersi, di appoggiarsi, di trovar requie in qualche attitudine durevole; ma somiglia quei vecchi crocifissi mancanti della croce, che nelle botteghe degli antiquarii sembran rinchiudati a supplizio in qualunque luogo e contro qualunque arnese si ritrovino.

Anche la stagione secondava tale miseria; ché pioveva e non pioveva, nella Landa. Una nuvola bucherata spruzzolava un tratto di sabbione con goccioline grosse e rade che, per esser quasi tiepide, parevan cadute da uno schiumatoio. Ma di là dalla banda annaffiata s'intravedeva la sabbia secca, e più in là un'altra

8 Nella *Piccozza*, che apre le *Odi e inni*.

1 Seneca, provetto analizzatore del tedio nel *De brevitate vitae* e soprattutto nel *De tranquillitate animi* (dialogo con Sereno, appunto una di quelle « nature ambigue »).

spruzzaglia, e più in là un'altra lista di alido ²; cosicch  anche la terra pareva in malessere come quelle donne incinte che si sentono la pelle a chiazze fredda e calda, qualcosa d'informe dentro sobbalzando in una profondit  indefinita.

Stavo per lasciare dietro di me, al cancello d'un giardino, una di quelle dolci e noiose creature che, all'incontro della giovanile visione di Dante, si ostinano di tener senza fine su le braccia il loro amore esanime « involto in un drappo sanguigno leggermente » per non potersi mai risolvere a seppellirlo, e si sforzano di farci mangiare « per ingegno » il loro caro cuore che pur non arde. *Vide cor meum* ³.

Udivo il suono della lamentazione consueta come quel ronzio che il chinino lascia nell'orecchio del malato di febbri dopo l'accesso. E non istavo n  dentro n  fuori; ch  la pietra della soglia era tra noi, cosparsa di polline giallo. E vedevo quella farina selvaggia attaccarsi alla pittura recente del cancello nuovo, riempire gli interstizii, involgere una bolla di gomma che in una traversa di quel legno di pino non interamente morto si gonfiava a quel modo che la vescica s'alza nel palmo d'una mano avanti d'incallire.

Un vasetto di coccio sospeso a un tronco scorticato aveva ricevuto d'un tratto tanta ragia, al primo muovere del succhio, che ne traboccava in lunghi filamenti d'apparenza quasi zuccherina, sicch  metteva voglia di darla a masticare per impiastarne la lingua molesta e invescare contro al palato le parole importune. Sotto la mollezza d'una nuvola lattiginosa ⁴ e irresoluta gli uccelli qua e l  stonavano come gli alunni svogliati d'una scuola corale. E tutta la vita m'aveva l'aria di una di quelle sciocche allegorie che un tempo il maestro di retorica proponeva su la lunga panca dell'esame. L'avevo cos  mal composta che, per punizione, ero costretto a portare il foglio appiccato con due spilli dietro la schiena.

Allora, scendendo verso il Quartiere d'inverno per i sentieri della foresta, pensai con invidia a quei rari pastori landesi, ultimi discendenti de' vecchi fantastici che su gli alti trampoli varcavano stagni e pantani del deserto arenoso e co' gran passi potevan eguagliare il galoppo d'un cavallo de' Pirenei.

Ne avevo conosciuto uno nella macchia, pochi giorni innanzi. Ridotta la misura delle pertiche leggendarie a due modesti mozziconi, messi ad armacollo l'ombrello verdognolo e il sacchetto brunastro, calcato su gli orecchi il berretto di lana in forma di fungo, costui passava tutto il santo giorno immobile contro il sostegno del bastone, lavorando di calzette coi ferri, immune di pensieri come il suo cane, indifferente alla fuga del tempo come dev'essere l'ampolla dell'oriuolo da polvere, con la sua lingua riposta per anni nel silenzio della sua saliva come la sardina conservata nell'olio della scatola.

² « Arido », toscanismo.

³ Allusione per antifrasi al sogno iniziale della *Vita Nuova*: a Dante appare Amore che reca in braccio l'amata dormiente, appena avvolta di rosso, e, svegliatala, si sforza di farle mangiare « una cosa la quale ardesse tutta », il cuore del poeta, « *Vide cor tuum* ».

⁴ Ormai antiquato rispetto a *lattiginoso*.

DA «NOTTURNO»

L'autore, bendato in un letto di Venezia per la ferita all'occhio, è ridotto alla cenestesi e all'udito con cui ricompone un'immagine non visiva del mondo. Questa riduzione percettiva trova il suo equivalente sintattico nelle frasi nominali (senza verbo) e nella triturazione coordinata e iterativa. Per tal modo il D'Annunzio maturo s'incontra, quasi per necessità delle cose, con l'impressionismo di prosatori più giovani; e in sostanza non fa che promuovere a livello della pagina lavorata lo stile degli appunti e dei suoi propri Taccuini (recentemente pubblicati), che egli poi «montava» nelle definitive *Faville del Maglio*.

Non so se io abbia più sete di acqua o più sete di musica o più sete di libertà.

Sento il sole dietro le imposte. Sento che c'è un'afa di marzo chiara e languida sul canale. Sento che è bassa marea.

La primavera entra in me come un nuovo tossico. Ho le reni dolenti, in una sonnolenza rotta di sussulti e di tremori.

Ascolto.

Lo sciacquolo alla riva lasciato dal battello che passa.

I colpi sordi dell'onda contro la pietra grommosa.

Le grida rauche dei gabbiani, i loro scrosci chiocci, le loro risse stridenti, le loro pause galleggianti.

Il battito di un motore marino.

Il chioccolio sciocco del merlo.

Il ronzo lugubre d'una mosca che si leva e si posa.

Il ticchettio del pendolo che lega tutti gli intervalli.

La gocciola che cade nella vasca del bagno.

Il gemito del remo nello scalmo.

Le voci umane nel traghetto.

Il rastrello su la ghiaia del giardino.

Il pianto d'un bimbo non racconsolato.

Una voce di donna che parla e non s'intende.

Un'altra voce di donna che dice: «A che ora? a che ora?».

A volte i suoni e i frammenti dei suoni e le pause diseguali si confondono in una sola armonia che si porta con sé la mia tristezza e qualcosa di ancor più triste che la mia tristezza.

A volte la mia attenzione li separa, li scerne, li distingue a uno a uno.

E alternamente mi fanno soffrire.

Ecco quella stilla continua nella vasca del bagno, quella stilla di caverna paurosa! Mi diventa ¹ intollerabile. Mi corrode, mi buca, mi trapassa.

¹ Toscanismo, come il successivo *mastio* (maschio) della cannella.

Chiamo l'infermiera. Mi lagno.

A lungo ella si sforza di serrare il mastio della cannella; ma non riesce. La stilla è ostinata contro il mio male.

La donna sospira e dice: « Non si può ».

Prende un batuffolo di cotone, e lo introduce nella bocca della cannella. Crede di averla ammutolita.

La tregua mi dà un gran sollievo. Sono così attento al silenzio, dalla parte del bagno, che più non odo gli altri rumori.

Ahimè, la stilla ricomincia. Traversa il cotone, come lo traversa la lacrimazione fastidiosa del mio occhio fasciato.

DA « LE FAVILLE DEL MAGLIO »

Faville del Maglio, cioè scintille della grande opera fabril, chiamò il D'Annunzio, prima stampandole in giornale, poi raccogliendole in volume, quelle sue prose d'arte, non narrative e non oratorie, in cui alcuni dei posterì avrebbero poi ravvisato il meglio di lui. S'intende che, pure più sobriamente, esse sono melodicamente costruite (si vedano le inversioni e gli stacchi alla latina nel ritratto fisico del Carducci, « Fierissima la mascella e ampia », « il pelo crespo alquanto e incolto »), con minime infrazioni suggestive alla linea ordinaria (« tocco da *non so qual* colpo di pollice che *tentato avesse* ... »). La pagina riprodotta rievoca l'incontro col Carducci nel 1882: incontro col primo maestro ideale, glorificato sulla fine di *Laus Vitae*, celebrato in un articolo giovanile anche quale costruttore di melodiosa prosa.

[DI UN MAESTRO AVVERSO]

.....
Credo che quella mattina io salissi a gran balzi le scale della *Cronaca bizantina*¹ per la speranza di sorprendere una donna magnifica e illetterata che allora teneva in soggezione tutta la pleiade² giovinetta. Come spinsi forte l'uscio, un po' ansante, e mi guardai intorno, scorsi china a una tavola una gran fronte selvosa che di subito si sollevò con un moto risentito; e di sotto n'escirono due punte

1 Il D'Annunzio usa la forma preziosa anche a costo di inesattezza bibliografica, dando cioè il titolo della « Cronaca bizantina » (1881-1885), una delle migliori riviste del tempo, aperta all'avanguardia decadente. La pubblicava a Roma l'editore milanese (1857-1941) Angelo Sommaruga.

2 Gruppo di scrittori. Pleiade fu chiamato dai grammatici un gruppo di sette tragici greci dell'età alessandrina, perché luminoso come quella costellazione (dove allora si ravvisavano solo sette astri, che ricevettero il nome delle figlie di Atlante e di Pleione); poi, a sua imitazione, fu dai nemici detto la Pleiade il gruppo di poeti francesi che a metà del Cinquecento si raccolse attorno a Pierre de Ronsard (Du Bellay, Baif ecc.).

aguzze, ch'eran gli occhi. Angelo Sommaruga dalla stanza attigua si fece alla soglia e disse: « Ah, ecco il D'Annunzio! ». E dinanzi al mio sbigottimento, una sghignazzata chioccia agitò il pomo d'Adamo nel lungo collo.

Egli aveva dato al terribile giudice le bozze del *Canto novo*; e il giudice era in atto di volgerle con la mano usa alla saetta. Io mi copersi di rossore, e non ebbi fiato; ma non distolsi lo sguardo dallo sguardo in me fisso. E, per quell'intuito precoce d'ogni animalità e d'ogni spiritualità ch'era in me fin d'allora lucidissimo, per entro quei piccoli occhi di cignal maremmano accanito vidi fluttuare la rimembranza de' duri e angusti giovani anni non rotti se non dai « sogni lacrimosi ». E tanta era allora la gentilezza della mia natura ch'io ebbi quasi un moto di pudore come per celare o velare, dinanzi a quel rammarico, la corporale armonia che irradiava di felicità tutto il mio essere ed erasi trasfusa nei ritmi balzanti del mio poema.

Egli teneva nella sinistra i fogli, quasi abbrancati, e il pugno destro premeva su la tavola, in una di quelle sue attitudini consuete per cui manifestava a ogni tratto un umore che Giovanni Villani avrebbe chiamato « bizzarra salvatichezza ». La nobile nervosità delle sue mani contrastava con la struttura popolesca dell'altre membra; che componevano un misto d'impaccio e di potenza, di violenza e di titubazione.

Non era alcun vestigio romano in lui; ma poteva egli ricordare quegli Etruschi dalle gambe smilze e dallo stomaco prominente che si veggono accosciati su i coperchi delle urne funerarie. Pareva che la tenacia della bocca risalisse alla fronte. A simiglianza dell'Alighieri, aveva egli le labbra sottili e serrate, ma curve in giù agli angoli come quelle che coprono una dentatura atta alla forte presa e tale che, quando afferra, non lascia più. Similmente l'appiccatura dei capelli, folta su le tempie fin verso l'estremità del sopracciglio, pareva serrare lo spazio della fronte e quasi disporla ad attanagliare il pensiero, a tenerlo ben fermo perché l'arte poi lo intagliasse e polisse. Di poca lunghezza il naso, di nari sagaci, ma tocco da non so qual colpo di pollice che tentato avesse di volgerlo in su, interrotto nel tentativo dalla fierrezza degli altri lineamenti. Fierissima la mascella e ampia, che il pelo crespo alquanto e incolto copriva sin a mezzo il collo spesso e corto annodato da una cravatta sottile come un capestrello. L'acredine del sangue, già avvelenato, colorava le gote, accendeva le orecchie ch'eran piccole, di fine disegno, nobili come le mani. Sovente, con un colpo brusco, solleva alzare il mento, volgere il capo dall'una all'altra banda, come per smania di rintuzzare, di cozzare, di tener testa a una canizza invisibile. Figura toscana d'uomo di parte e di crucci³, affocata dalla passione civica e dal vin frizzante, aspra e franca, che Donatello avrebbe figurata in terracotta dipinta, col collo nudo fuor d'un drappo scarlatto, strapotente di carattere, come il busto di Niccolò da Uzzano⁴.

3 « Uomo di sangue e di crucci » per Dante è Vanni Fucci.

4 Statista fiorentino: l'opera, attribuita a Donatello, si trova nel museo fiorentino del Bargello.

Dietro il suo capo, su la parete grigia, erano scritte di suo pugno le terzine d'un sonetto non mai compiuto.

*Quanta messe di sogni e di ricordi,
gin, infido licor, veggio ondeggiare
nel breve cerchio onde il mio gusto mordì!*

*O dolci selve di ginepri, rare,
a cui fischian nel grigio ottobre i tordi,
lungo il patrio selvaggio urlante mare!*

Le rime sfondavano la parete, creavano il vento il rombo e la vastità, come quando nel triste collegio pratese leggevo di nascosto l'ode recente del Rinnovatore e il grande afflato della Camena ⁵ pareva diroccare le mura dell'aula chiusa, rovesciar la cattedra del grammatico.

Egli continuava a guardarmi, senza dir motto, assorto in non so qual sogno o qual ricordo remoto. La natura aveva posto in me una semplice grazia che lo rasserenò. Sorrise alfine, ed esclamò gioialmente: « Thàlatta! Thàlatta! ».

Era il grido d'una mia strofe asclepiadea ⁶. Il cuore veramente mi balzava in petto come al Coribante ⁷. Quando lo vidi volgere i fogli e porre gli occhi su una elegia ⁸, feci l'atto di supplicarlo, invano.

Egli amava il numero, e quello misurare col battito del dito. Sempre lo vedrò in quel gesto di scandere il verso, con l'indice levato. Sempre udrò la sua voce commossa che sosteneva di sillaba in sillaba il distico sino alla cadenza del pentametro. Parve ch'egli confermasse nel mio spirito il dono della musica e sospendesse il mio cuore su l'onda della melodia.

.....

DA « L'URNA INESAUSTA »

L'ORAZION PICCOLA IN VISTA DEL CARNARO

La documentazione della prosa dannunziana sarebbe incompleta se non includesse un campione degli scritti politico-militari che costituiscono una fonte principalissima della retorica e della mitologia fasciste. Decisivi al riguardo i discorsi e messaggi per l'impresa di Fiume, raccolti nei due volumi della *Penultima ventura*, il secondo dei quali è *L'urna inesausta*. Intitolare l'ultimo discorso ai legionari prima della presa di Fiume

⁵ La Musa (ma della latinità: le ninfe Camene furono da Livio Andronico assimilate alle Muse) come ispiratrice delle *Barbare* carducciane.

⁶ La prima nel *Canto del Sole* (di *Canto novo*).

⁷ Frenetico seguace di Cibebe, dedito a danze orgiastiche.

⁸ Il *Canto novo* è ricco di elegie, e incorniciato fra due di esse.

« orazion piccola », come quella dell'Ulisse dantesco ai suoi compagni, dà un indizio della configurazione letteraria dell'assunto: il D'Annunzio è un Ulisside e si propone quel modello come nella *Laus Vitae*, dunque oserà l'inosabile, si cimenterà in imprese superumane, comunque dilatando il suo Io; e la « violenza » è quella di Nietzsche, non quella di Marx e di Sorel. Si assiste alla formazione delle suppellettili rituali del fascismo (pugnale, gagliardetto) e della sua stessa formula di ovazione (*eia* interiezione latina, *alalà* grido greco di guerra citato già dal Pascoli; i due elementi erano stati messi insieme dal D'Annunzio in un discorso agli aviatori del 19 maggio precedente); ma neppure in questa occasione il D'Annunzio si risparmia un'arguzia letteraria, col macabro gioco di parole fra *carne* e *Carnaro*.

Ufficiali di tutte le armi, vi guardo in faccia. Alcuni ora conosco, altri io riconosco. I vostri nomi e i vostri aspetti sono incancellabili dentro me. Non li dimenticherò più mai.

Fin da questo attimo di sosta voi siete miei. Interamente vi considero miei, e perdutoamente, come i Sette giurati della terra di Ronchi¹ omai lontana dietro di noi co' suoi vivi ma prossima a noi sempre co' morti del suo camposanto: miei come quelli che il dì trentuno d'agosto in Udine giurarono sopra due bandiere e sopra un'arme corta.

Non era un di que' pugnali detti spezzaspade, che il duellatore alla disperata portava nella mano manca? Mi piace d'immaginarlo.

Superate in numero i miei di Vienna²; eguagliate in numero i miei di Bùccari³.

Agli aviatori dissi tranquillo: « Se non arriverò, non tornerò indietro. Se non arriverete, voi non tornerete indietro ». Fu il mio comando, e fu il loro giuramento.

Ai marinai dissi tranquillo: « La nostra impresa è tanto audace che già questa partenza è una vittoria sopra la sorte. Ciascuno darà non tutto sé ma più che tutto sé; farà non secondo le sue forze ma di là dalle sue forze ». Fu il mio comando, e fu il loro giuramento.

Questo è detto, anche per voi. Sarà fatto, anche da voi.

La mia volontà usa porre dietro di sé l'irreparabile. Credo che simile sprezzo in antico significasse: rompere il ponte, bruciare i ponti.

Io scrissi ieri, sul punto di partire, a un compagno di fede e di violenza: « Il dado è tratto. Parto ora. Domattina prenderò Fiume con le armi ». La scrittura è di bonissimo inchiostro.

¹ Ronchi di Monfalcone (ora dei Legionari), in provincia di Gorizia, dal cui cimitero cominciò l'impresa fiumana del D'Annunzio (la « marcia di Ronchi », modello onomastico alla « marcia su Roma » di tre anni dopo). In questa località era stato arrestato nel 1882 Guglielmo Oberdan.

² Del volo su Vienna (9 agosto 1918), compiuto da otto apparecchi della squadriglia Sere-nissima guidata tecnicamente da Natale Palli. Ebbe significato esclusivamente dimostrativo: furono gettati manifestini.

³ Della cosiddetta « Beffa di Bùccari », impresa di tre torpediniere comandate da Costanzo Ciano, che nella notte sull'11 febbraio 1918 penetrarono nel porto di Buccari (croato Bakar), in fondo a un'insenatura del Carnaro poco a est di Fiume. Mancando la sperata nave da guerra, furono silurati dei mercantili.

Ora bisogna — m'intendete? — bisogna che io prenda la città.

Abbiamo il sole e il vento del Carnaro in faccia. Siamo in un prato cinto di macerie; che mi ricorda l'Agro ⁴ e gli ostacoli da saltare a cavallo. « Vien l'odor di Roma al cuore » come nella canzone dei Trenta. Ottimo segno.

Mi guardate. Sì, è vero, ho la febbre alta. Non so se il mio volto sia pallido o acceso. Ma certo in me arde un dèmone, il mio dèmone. E dal male non menomato mi sento ma aumentato.

Basta.

Ecco il mio gagliardetto blu, con le Sette stelle dell'Orsa: quel di Bùccari e di Vienna, di Pola e di Cattaro ⁵. Oggi è più magnetico delle due bandiere.

Giuriamoci.

So che la barra di Cantrida ⁶ guardano i moschetti e le mitragliatrici delle tre Potenze ⁷, ma anche dell'Italia spuria ⁸. Spezzeremo la barra.

Io sarò innanzi: primo.

Ufficiali di tutte le armi, ognuno a capo della sua gente e delle sue macchine. Vi saluto.

« Eia, carne del Carnaro!

Alalà! ».

12 Settembre 1919

⁴ Romano.

⁵ Per le incursioni aeree su Pola (in tre notti dell'agosto 1917) e per quella (del successivo 4 ottobre) sulle Bocche di Cattaro (croato Kotor), base dei sommergibili austriaci.

⁶ Subito a ovest di Fiume, al confine del territorio conteso.

⁷ Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti.

⁸ Così è chiamato il governo Nitti.

POETI MINORI E DIALETTALI

VINCENZO RICCARDI DI LANTOSCA

Nato (a Rio de Janeiro) nel 1829, morto nel 1887, autore di pochi ma non ordinari scritti, tra cui si segnalano le memorie in versi del *Pape Satan Aleppe*: se ne estraggono alcuni brani sulla visita al Tommaseo, esule a Torino, del poeta venticinquenne, appena laureato, in compagnia di Luigi Mercantini (l'autore dell' *Inno di Garibaldi* e di altre poesie patriottiche). Mettere in quartine d'endecasillabi un aneddoto accompagnato da analisi acute e da giudizi lapidari fu una scommessa vinta dal Lantosca, che vi consegue non di rado effetti assai moderni, più vicini al Gozzano che al Betteloni (si veda all'inizio l'uso già « crepuscolare » della data), e accompagnati da un' intelligenza nonostante tutto abbastanza omogenea a quella del grande e singolare personaggio descritto.

DA « PAPE SATAN ALEPPE (Macchietta) »

.

Era il settembre del milleottocento
Cinquantaquattro. Dai due torrioni
Di Palazzo Madama, erti sul vento,
Nereggiando emigravano i rondoni.

Non li chiamava amor del natio suolo,
Lor non cacciava estrania tirannia,
Ma il pensier di mille esuli in quel volo
Si sentiva morir di nostalgia.

Conoscevo, fra gli altri, quella coppa
D'oro, che fu Luigi Mercantini.
Egli avea l'andatura un poco zoppa,
E faceva dei versi assai carini,

Che poi mi recitava, tutti pieni
D'amor patrio e d'apostrofi ai Tedeschi.
Un dì, troncando una sua strofa, — Vieni
Dal Tommaseo —, mi disse. — Non m'adeschi,

— Risposi. — Come! — Perché l'uomo oscuro
Fa pietà quando scaldasi alla face
Dell'uomo illustre. E poi, non son sicuro
Di piacergli, e so ben che a me non piace.

— Chi? Tommaseo? — Lui. — Credo che tu scherzi.

— Io dico, e al par di te so, che la Fama,
Se non fra i primi, almen primo fra i terzi
Nel bilancio dei meriti lo chiama;

Che, smaltiti i *Sinonimi*¹, ei mulina
La messe immane d'un Vocabolario²
Da rifornir di crusca e di farina
Tutte le piazze dell'Abecedario;

Che ama la Libertà come l'amava
Frate Savonarola, con la fune
Al collo, nonpertanto onesta e brava
E da contagi ambiziosi immune ...

— O dunque! — Dunque non ci vengo. — Ubb!e!
— Ebbene, andiam!, già ch'ei manda all' inferno
I superbi, e fa mille cortesie
Ai mediocri, come il Padre Eterno —.

Guizzò tra i baffi dell'amico mio
Una smorfia ch'ei seppe gabellare
Per un sorriso. — Dunque andiam, — diss' io;
— E tu digli di me quel che ti pare.

— Tu ridi; il Tommaseo scruta e comprende,
— Notò l'amico. Io replicai: — Secerne
E tesORIZZA idee, ché non ha bende,
Ma né folgóri alle pupille interne.

Di brandelli ei compon, sotto pretesti
Critici, l'appendice pe' giornali;
Delle appendici, opuscoli; di questi
Ricompone i suoi libri originali;

Che han la prerogativa d'uscir come
Le sciarade, col « primo », col « secondo »,
Via via, sino all' « intero », e mercé il nome
Rimutato, intrigar più volte il mondo.

Poi, fa dei versi che niun gli battezza?
Col Foscolo s'arrabbia³. Ode che han messo

1 Il *Nuovo dizionario dei sinonimi della lingua italiana*, giunto allora alla quarta edizione.

2 Il grande *Dizionario della lingua italiana*, che cominciò a uscire nel 1858 presso Fratelli Pomba di Torino (attuale Utet).

3 A parte il giudizio emesso qui con sufficienza sui versi del Tommaseo, tra i più originali de

Le signore a dormir *Fede e Bellezza* ⁴ ?
 Si rifà sulla Sand ⁵ di tutto il sesso ⁶.

Venti svanziche ⁷ impronta ⁸ dal Manzoni ...
 Sacre gli sono, e spenderle non vuole.
 Paga otto franchi un paio di calzoni ...
 E li sciorina, per le stampe, al sole.

In quell'anima sua, mito a se stessa,
 Dove solo l'onor mai non assonna ⁹,
 V'è dei raffinamenti da duchessa
 Con delle giuccherie da primadonna —.

.....

Al quarto piano infilammo un oscuro
 Corridoio. Il prim'uscio, a destra, quello
 Era. Il mio duca brancicando il muro
 Dà una stratta al prolisso ¹⁰ cordoncello.

— Chi è?, — grida una voce. Pianamente
 Il duca mio risponde: — Amici! — Il pene ¹¹
 Cigola, e s'apre l'unico battente.
 — Chi è?, — ripete una voce che viene

Dall'altra stanza. — A me pareva mill'anni
 Di poter dire: — Quel che è stato è stato! —
 Entrammo. In cima ad un attaccapanni
 C'era un cappello, o dio, così sciupato

Che sciupò, per l'antitesi dei lauri,
 L'incanto. Disse Gigi: — Le presento
 Un mi' amico, discepol del Vallauri ¹²
 E del buon Paravia ¹³. — Vi fu un momento

secolo, va osservato che l'antifoscolismo nel Tommaseo, il quale giovane aveva scritto «roba foscolesca», era palinodia e autocritica.

4 Il voluttuoso romanzo sostanzialmente autobiografico del Tommaseo (1840).

5 Come il Foscolo, anche George Sand [pseudonimo di Aurore Dupin Dudevant] (1804-1876) era stata molto efficace sul Tommaseo (per i romanzi della sua prima maniera, passionale).

6 S' intende, femminile. Si veda la poesia (del 1836) *La donna. A Giorgio Sand*.

7 Le lire austriache d'argento, di cui in nota al Dossi.

8 «Prende a prestito» (francesismo).

9 *Assonna* in rima, come in due versi della *Commedia* (si veda subito sotto il mio duca).

10 «Lungo».

11 Francesismo (*pène*), la stanghetta della toppe.

12 Tommaso latinista, professore all'Università di Torino.

13 Pier Alessandro, dalmata come il Tommaseo, professore di eloquenza [letteratura italiana] all'Università di Torino.

Di silenzio. Del quale approfittai,
Epilogando ¹⁴. — Poca luce; alcune
Sedie impagliate; polvere; a' telai
Dei vetri, mosche e teccoline ¹⁵ brune. —

Di là dal bugigattolo d' ingresso,
Perfettamente vuoto, eram ¹⁶ passati,
Gigi chiedendo « è permesso? è permesso? »,
Nella stanza da studio. I letterati

Han, come i santi, un lor particolare
Odore; ch' io sentii, come là entro
Stati ne fosser dieci. Al limitare
Sostammo. Il Tommaseo, quasi nel centro,

Sede sgobbando a un tavolone, cogli
Stinchi incrociati e i zigomi sparuti.
Libri, intorno, con indici tra i fogli;
Buste stracciate, per le terre, e sputi.

Egli ordinava certi quadrellini
Di carta, esaminandoli col piglio
Della civetta prima che avvicini
Al becco l'uccellin che ha nell'artiglio.

Il mio compagno, che sembrava un tordo
Al paretaio, sospirò: — Presento ... —
E l'ospite: — Ho capito!, non son sordol,
— Proruppe, tra la bizza ed il lamento.

.

14 « Riassumendo (le mie impressioni) ».

15 « Macchiuzze ».

16 « Eravamo » (fortemente letterario, arcaico-popolare, qui per il verso).

VITTORIO BETTELONI

Veronese (1840-1910), autore di versi che piacquero al Carducci (il quale concesse una prefazione ai *Nuovi versi*, del 1880) come segno d'una tendenza a rendere con linguaggio moderno situazioni assolutamente quotidiane e non illustri. In realtà il problema di quella che il De Lollis avrebbe chiamata la « forma poetica italiana dell' Ottocento », dal Betteloni è avvertito più che risolto; e una convenzionalità melica, quasi da libretto d'opera, corregge perennemente le assunzioni prosaiche; ma il sintomo resta importante, e importante è che il Betteloni si dedicasse a tradurre, assai pregevolmente, il Goethe dell'*Arminio* e il Byron, cioè autorevoli esempî stranieri, mancati all'Italia (s'intenda per il verso), di ravvivamento della tradizione aulica.

Si riproduce qui una delle più citate poesie di questo autore così universalmente simpatico alla critica, Croce incluso. Le opere sono state raccolte da ultimo in tre grossi volumi a cura del figlio del poeta, Gianfranco Betteloni.

[O BELLA, UN DÌ T' HO VISTA]

Occasione: un amoretto studentesco all' Università di Pisa. Le strofe sono sestine in rima ababcC, di tutti settenari, tranne l'ultimo, endecasillabo (di andatura, specialmente nella strofa seconda, notevolmente più moderna): sono dunque otri vecchi apprestati per il vino nuovo del « tabaccajo », del « pajo / di sigari » (si noti l'*enjamement*) ecc., a cui peraltro si affiancano i « con teco » e gli « in pria ».

O bella, un dì t' ho vista
 entrar dal tabaccajo,
 e anch' io facendo vista
 che m'occorresse un pajo
 di sigari v'entrai;
là per la prima volta ti parlai.

E venni anzi un bel tratto
 con teco uscendo appresso;
 né m' importò gran fatto,
 che ciò non sia permesso,
 a mezzodì le piazze
correre insieme con belle ragazze.

Allor parlando, alquanto
 fui confuso e scucito:

a udirmi non so quanto
 tu m'avresti capito,
 ma c'era l'eloquenza
 di tre mesi d'occhiate in precedenza.

Dipoi sull'imbrunire
 d'ogni dì t'ho veduta;
 mi feci allor capire:
 tu stessa, in pria sì muta,
 tu stessa, mano a mano,
 divenisti eloquente in modo strano.

CESARE PASCARELLA

Romano (1858-1940), prima attivo soprattutto come pittore, poi come poeta romanesco, adoperando per strofa il sonetto del grande Giuseppe Gioachino Belli (di cui proprio allora Luigi Morandi pubblicava l'opera), ma in collane al modo, soprattutto, del carducciano *Ca ira* (1883). Ciò vale per le serie storiche quali (1886) *Villa Gloria* [Villa Glori] e (1894) *La scoperta de l'America*, controcanzone popolare (chi li celebra è un popolano) di grandi avvenimenti nazionali. L'impresa, rimasta incompiuta e postuma, di *Storia nostra*, che, ingigantita dalla tradizione orale, deluse poi le speranze dei letterati, fa tornare con maggior simpatia alla più antica applicazione dei sonetti, naturalistica e fonicamente preziosa (ciò che si conforma per esempio alla poetica del Flaubert, e concomita anche cronologicamente col primo D'Annunzio abruzzese): le scene plebee di *Er morto de campagna* e della *Serenata*, pubblicate nel 1881-1882 sul « Capitan Fracassa », dove non è luogo all'equivoco « epico » in cui cadde anche il Carducci. L'amicizia col D'Annunzio ha un senso che non è solo anedddotico.

Le opere del Pascarella, compresi gli inediti, si trovano ora stampate presso il Mondadori di Milano. Qui si dà il quinto e ultimo sonetto di *Er morto de campagna*.

DA « ER MORTO DE CAMPAGNA »

Stava infrociato ¹ là a panza per aria,
vicino a un fosso, accanto a 'na grottaccia,
impatassato drento a la mollaccia ... ²
C'era 'na puzza ch'appestava l'aria.

Le cornacchie e li farchi da per aria
veniveno a beccàjese la faccia,
e der pezzo de sopra de le braccia
c'era rimasto l'osso. Che barbaria!

E ne l'arzallo pe' portallo via,
je trovassimo ³ sotto un istrumento
lungo cusl, che mo sta in Pulizia.

Poi don Ignazio disse le preghiere;
e tornassimo ⁴ co' le torce a vento,
pe' la macchia, cantanno er Miserere.

1 « Incastrato » (Dell'Arco-Pasolini).

2 « Avviluppato dentro alla melma » (c.s.).

3 « Trovammo ».

4 « Tornammo ».

SALVATORE DI GIACOMO

Napoletano (1860-1934), giornalista e bibliotecario, scrittore di drammi dialettali e di novelle in lingua che s'ispirano a un naturalismo lyricizzato, cultore in pregevoli studi di storia della cultura cittadina (specialmente settecentesca), il Di Giacomo è soprattutto autore dei migliori versi che si abbiano in dialetto napoletano, alcuni dei quali composti per il festival di Piedigrotta e perciò divenuti popolarissimi nel solco della melodia che li accompagna. Ma l'importanza della poesia del Di Giacomo non è puramente locale: se la difficoltà (per la maggior parte degli italiani) del mezzo adoperato ha fatto sì che la critica sull'autore sia dovuta principalmente a meridionali (dal Croce al De Robertis e al Russo), non si può mancare di riconoscere che la voce del Di Giacomo è in assoluto una delle più poetiche del suo tempo, forse la maggiore del periodo chiuso tra i *Canti di Castelvechio* e *Alcyone* e i poeti nuovi. E se ormai sembrerebbe anacronistica una storia della nostra poesia ottocentesca che non desse il competente luogo al milanese Porta o al romano Belli, non sembra che la storia del primo Novecento possa fare a meno del napoletano Di Giacomo.

È stato rimproverato al De Robertis di avere, in uno dei pochi brani pubblicati della sua ampia dissertazione digiacomiana (lo si veda ora in appendice alla postuma raccolta di *Scritti vociani*, a cura di E. Falqui), praticato una minuziosa analisi ritmica e fonica (fra l'altro di *Na tavernella*...). Ma, qualunque riserva particolare si possa muovere, per esempio sulla soluzione e ricomposizione dei ritmi, il De Robertis ha intuito la verità fondamentale, cioè che ai valori melodici, del resto dichiarati e palesi, si accompagna una realizzazione timbrica che trova paralleli soltanto nel Pascoli. In questa insinuata fermezza musicale il Di Giacomo fissa le sensazioni labili e ineffabili, ma anche i ritratti apparentemente oggettivi di figure e luoghi: sentimenti e spettacoli fugaci nel tempo, insidiati dalla morte (una morte che aleggia immanente, mai enunciata come nel D'Annunzio), ma appunto salvati da una dolcissima e straziante flessuosità musicale.

La poesia del Di Giacomo, oggi tutta riunita presso l'editore Mondadori di Milano, è qui rappresentata da un esempio per ciascuna delle seguenti raccolte: *Canzone*, *Ariette e sunette*, *Vierze nuove*, *Ariette e canzone nove*.

DA « CANZONE »

'E SPINGOLE FRANGESE

« Imitazione di un canto popolare dell'Italia meridionale » (nota dell'Autore). Sestine di endecasillabi, più il ritornello (consistente, come altre volte nell'autore, in un « grido » di venditore o artigiano ambulante, conforme a una tradizione popolare non solo italiana, si pensi ai *cris* parigini). Le parole in rima quasi consuonano, qualora si tenga conto del fatto che più vocali finali del napoletano tendono all'evanescenza (comunque le tre possibilità, -a, -e, -o, coesistono nella prima e nell'ultima strofa, nella centrale solo -e, -o); le vocali toniche sono tutte presenti nell'ultima strofa (e, i, u,

o, a), culminante dunque rispetto alla prima (con *a, e, u*) e alla seconda (con *a, e, o, i*; si avverta che *pertose* è plurale femminile di *pertuso* « buco »); la rima in *-ese*, derivata dal grido-ritornello nella sua forma completa, è comune a tutte le strofe, e anche entro la stessa strofa possono ripetersi parole in rima (*casa* oltre *frangese* nella prima, *paese* nell'ultima): il libretto, elementare nel suo dialogato d'insolenza fanfaronesca e codarda, si scioglie in una perenne variazione fonica.

Nu iuorno mme ne iette da la casa,
iенno vennenno spingole frangese;
mme chiamma na figliola: — Trase, trase!
Quanta spingole daie pe nu turnese? —
E io che songo nu poco veziuso,
subbeto me mmuccaie dint' a sta casa ...
« Ah, chi vo' belli spingole frangesel
Ah, chi vo' belli spingole, ah, chi vo'! ... »

Dich' io: — Si tu mme daie tre quatto vase
te dongo tutt' 'e spingole frangesel
Pizzate e vase nun fanno pertose,
e puo' iénghere 'e spingole 'o paese. —
Sentite a me, ca pure mparaviso
'e vase vanno a cinco nu turnese.
« Ah, chi vo' belli spingole frangesel
Ah, chi vo' belli spingole, ah, chi vo'! ... »

Dicette: — Core mio, chist' è 'o paese,
ca si te próre 'o naso muore acciso! —
E io rispunnette: — Agge pacienza, scuse;
'a tengo 'a nnammurata e sta 'o paese ...
E tene 'a faccia comme 'e ffronne 'e rosa,
e tene 'a vocca comme a na cerasa! ... —
« Ah, chi vo' belli spingole frangesel
Ah, chi vo' belli spingole, ah, chi vo'! ... »

TRADUZIONE. *Gli spilli di sicurezza*. Un giorno me ne andai da casa, mi misi a vendere spilli di sicurezza. Mi chiama una ragazza: « Entra, entra! Quanti spilli dà per un tornese [= mezzo soldo]? ». E io, che sono un po' donnaiolo, subito mi ficcai in questa casa ... « Oh, chi vuole belli spilli » ecc.

Dico io: « Se mi dà tre o quattro baci, ti do tutti gli spilli di sicurezza. Pizzicotti e baci non lasciano il segno [proverbio napoletano], e puoi riempire di spilli il paese ». Datemi retta, anche in paradiso i baci vanno a cinque il tornese. « Oh, chi » ecc.

Disse: « Cuore mio, questo è il paese che, se ti viene prurito, muori ammazzato ». E io risposi: « Abbi pazienza, scusa. L'innamorata l'ho e sta al paese; e ha il volto come di petali di rosa, e ha la bocca come una ciliegia ». « Oh, chi » ecc.

DA « ARIETTE E SUNETTE »

'E TTREZZE 'E CARULINA

Quartine di settenari, sdruccioli i dispari, rimati i pari. Figure etimologiche (*pètteno*, *pièttene*, dove si approfitta sottilmente della cosiddetta « metaforesi napoletana »), ripetizioni a cavallo del verso (*scippela*, *scippela*; *addó ...*, *addó ...*), coppie o serie (*nfucateve*, *pugnitela*; *anèpeta*, *aruta*, *resedà*) aumentano ancora la concitazione del ritmo. Alla prima parte, con le sue quattro strofe, corrispondono ordinatamente le tre della seconda antitetica (« Ma ... »), nel senso che le due centrali si contraggono in una, mentre le omologhe della prima e dell'ultima mantengono una rima e più versi identici o similari.

Oi pètteno, che pièttene
'e ttrezze 'e Carulina,
damme nu sfizio, scippela,
scippela na matina!

E tu, specchio addó luceno
chill'uocchie, addó, cantanno,
ride e se mmira, appànnete
mentre se sta mmiranno.

Lenzola, addó se stenneno
'e ccarne soie gentile,
nfucateve, pugnitela,
tutto stu mese 'abbrile!

E vuie, teste d'anèpeta,
d'aruta e resedà,
seccate ncopp'a ll'asteco
faciteve truvà!

Ma 'o petteno che pettena
'e ttrezze 'e Carulina,
è sempe 'o stesso petteno
'e tartaruca fina:

'o specchio è de Venezia
e nun ha fatto mossa:
'e lenzulelle smoveno
n'addore 'e spicaddossa:

e manco nun mme senteno
ll'aruta e 'a resedà;

cchiù ampresso ncopp'a ll'asteco
abbrile 'e ffa schiuppà!...

TRADUZIONE. *Le trecce di Carolina*. O pettine, che pettini le trecce di Carolina, dammi una soddisfazione: strappala, strappala una di queste mattine. E tu, specchio, nel quale splendono i suoi occhi, nel quale, cantando, ella si specchia, appànnati, mentre essa si rimira. Lenzuola, tra le quali si distendono le sue carni gentili, infuocàtevi, pungetela per tutto questo mese d'aprile! E voi, vasi di nepitella di ruta e di reseda, fatele trovare le piante rinsecchite sul terrazzino! Ma il pettine che pettina le trecce di Carolina è sempre lo stesso pettine di fine tartaruga: lo specchio è di Venezia e non s'è appannato: le sue lenzuola spandono odore di spiganardo: e nemmeno la ruta e la reseda mi ascoltano; più rapidamente aprile le fa rifiorire sul terrazzino. [*Traduzione di M. Dell'Arco e P. P. Pasolini*].

DA «VIERZE NUOVE» NA TAVERNELLA ...

Quartine di settenari a rima alterna; e nelle strofette le rime hanno vicinanza fonica (-ino, -ina; -atto, -ata; anche -onte, -iento), la quale manca solo nella prima e nella penultima, riunite peraltro, certo non per caso, da una rima comune (-ella). Non mancano le allitterazioni (*fresca e ffina, fredda / frettata*). La metà maggiore del componimento (le strofe sono in numero dispari) è in sintassi impressionistica; segue la strofetta di racconto, che le esclamazioni della finale prolungano retrospettivamente in indugio-distrazione.

Maggio. Na tavernella
ncopp' 'Antignano: 'addore
d' 'anèpeta nuvella;
'o cane d' 'o trattore

c' abbaia: 'o fusto 'e vino
nnanz' 'a porta: 'a gallina
ca strilla 'o pulicino:
e n' aria fresca e ffina

ca vene 'a copp' 'e monte,
ca se mmesca c' 'o viento,
e a sti capille nfronte
nun fa truvà cchiù abbiento ...

Stammo a na tavulella
tutte e dduie. Chiano chiano

s' allonga sta manella
e mm' accarezza 'a mano ...

Ma 'o bbi' ca dint' 'o piatto
se fa fredda 'a frettata? ...
Comme me so' distratto!
Comme te si' ncantata ! ...

TRADUZIONE. *Un'osteriola* ... Maggio. Un'osteriola sopra Antignano [oltre il Vomero]; odore di nepitella nuova; il cane del trattore che abbaia; il tino davanti alla porta; la gallina che sgrida il pulcino; e un'aria fresca e fina che viene da sopra i monti, che si confonde col vento, e a codesti capelli di fronte non lascia più trovar riposo ... Stiamo a un tavolino tutt'e due. Piano piano codesta manina si allunga e mi carezza la mano ... Ma vedi che nel piatto si raffredda la frittata? Come mi sono distratto! Come ti sei incantata!

DA « ARIETTE E CANZONE NOVE »

LL'ATO IUORNO ...

Quartine di decasillabi (di ritmo anapestico), solitamente coi versi dispari rimati, il secondo irrelato, il quarto tronco ma rimato in coppia (però la strofa centrale, del resto seguita da una fila di puntini, è isolata); ma nella seconda strofa rimano fra loro i versi centrali.

Ll' ato iuorno, scennenno p' 'a strata
ca se parte d' 'o Vommero antico,
quanno fue mmiez' 'o llario 'a Nfrascata
Nunziatina vedette passà.

« Primmavera! ... — penzaie — sì ... tu sola,
cu st' arietta ca scioscia 'a matina,
tu, tu sola puo' fa' Nunziatina
a stu core c' aspetta turnà ...

St' aria, st' aria addurosa e sottile,
nun è 'a stessa pricisa 'e ll' ato anno,
quanno, proprio priciso 'int' abbrile,
p' 'a Nfrascata scennette cu me? ... ».

Mme fermaie. M' avutaie chiano chiano,
e vedette ca s' era avutata:

mme faceva nu segno c' 'a mano,
mme diceva cu ll' uocchie: « Bonnì! ... ».

E cu 'e sciure d' 'o tiempo e cu 'e vvoce,
Primmavera, 'a vi' ccanno, è trasuta! ...
Songo asciute 'e llimone acradoce,
e mo stanno 'e ccerase p' asci ...

TRADUZIONE. *L'altro giorno* ... L'altro giorno, scendendo per la strada che parte dal Vomero antico, quando fui in mezzo al largo dell' Infrascata, vidi passare Nunziatina.

« Primavera », pensai, « sì, tu sola, con quest'arietta che soffia la mattina, tu, tu sola puoi far tornare Nunziatina a questo cuore che aspetta.

« Quest'aria, quest'aria odorosa e sottile, non è la stessa precisa dell'altr'anno, quando, esattamente in aprile, scese con me per l' Infrascata? ».

Mi fermai. Mi voltai piano piano, e vidi che s'era voltata: con la mano mi faceva un cenno, con gli occhi mi diceva « Buon giorno ».

E con i fiori e le voci del tempo primavera, la vedi qui, è entrata. Sono spuntati i limoni agrodolci e ora stanno per spuntare le ciliege.

BENEDETTO CROCE

BENEDETTO CROCE

Nato a Pescasseroli (in provincia dell'Aquila) nel 1866, morto a Napoli, dove aveva sempre vissuto, nel 1952, il Croce è stato il dominatore indiscutibile della cultura italiana nella prima metà del secolo, a partire dall'uscita in volume (1902) dell'*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* e dalla pubblicazione (1903) della rivista, in gran parte scritta da lui, « La Critica » (continuata nei suoi ultimi anni dai « Quaderni della Critica »). All'importanza strettamente culturale della sua personalità si aggiunse, dopo l'indurimento dittatoriale (1925) del fascismo, movimento verso il quale aveva in precedenza mostrato qualche storicistica indulgenza, quella politica dell'oppositore, punto di riferimento dell'antifascismo non cospirativo. La sua attività tecnicamente politica fu di minor rilievo: senatore (per censo) dal 1910, per un anno ministro dell'Istruzione con Giolitti nel primo dopoguerra e ministro senza portafoglio con Badoglio e Bonomi nel 1944, autore di alcuni clamorosi discorsi parlamentari (come quelli contro la Conciliazione, 1929, e contro il « dettato » di pace, 1947), fu però, come gli intellettuali antiborbonici delle sue terre nel secolo scorso, più veramente efficace nella resistenza morale e nella formazione delle coscienze che nell'effettiva opera di partito e di governo.

La riproduzione integrale del *Contributo* esonera dal ripercorrere minutamente la sua biografia, che non ebbe segnalati avvenimenti esterni (tolta la strage della sua famiglia nel terremoto di Casamicciola, 1883), e la sua carriera mentale. La sua prima attività fu di erudito locale e di storico della cultura cittadina; ma tra i fatti napoletani che egli si trovò a indagare alcuni avevano gravi implicazioni speculative: così i rapporti con la Spagna, da cui la riflessione sulla più tardi chiamata « età barocca », appassionante per i fermenti alogici nel pensiero estetico e politico, condannabile (dal Croce) per l'intellettualismo e l'edonismo della produzione poetica; così la rivoluzione giacobina del 1799, col suo conflitto tra effettualità e aprioristico razionalismo in politica; così la critica del De Sanctis (di cui il Croce cominciò allora la pubblicazione o ristampa, e la relativa rivalutazione), con la problematica della « forma ». Questa attività erudita si inquadra bene nel positivismo storico, che regnava sulla cultura europea di quella fine di secolo; la rivelazione dei suoi interessi filosofici fu mediata al Croce dalla conoscenza, in casa Spaventa a Roma e in quell'Università, d'un altro napoletano (più esattamente, di Cassino), Antonio Labriola. Proprio nell'ultimo decennio il Labriola, che accoglieva tutt'altri presupposti teoretici, quelli dell'antihegeliano Herbart, col suo pluralismo di reali mutuamente ineducibili, scopriva il materialismo storico di Marx ed Engels, e attraverso questa che fu detta la Sinistra hegeliana risaliva alla dialettica di Hegel. Per tal modo il Croce fu portato alla riflessione filosofica dai bisogni della sua concreta attività di storico e, in minor misura, di storico e critico letterario, proponendosi di definire, praticando egli la storiografia, il concetto di storia e i suoi rapporti con l'arte; e l'atteggiamento del Croce migliore, se non sempre dei crociani, e perciò il suo insegnamento vero (da applicare anzitutto al Croce stesso), fa della filosofia, anziché una casistica scolastica preordinata a tutte le situazioni, un metodo per pensare i problemi posti dalla vita (teorema dell'identità di storia e filosofia). D'altra parte egli si trovò a scoprire Hegel, maestro dell'ancora recente hegelismo napoletano:

meno del cugino Bertrando Spaventa, il quale su lui ebbe scarsa influenza, e di altri professori che del De Sanctis; a tale tradizione egli congiunse però quella della « storia ideale eterna » di Vico, un altro dei suoi pensatori prediletti. Quanto al marxismo, se presto egli lo sottopose a revisione critica, gli restarono sempre una viscerale avversione per gli ideali astratti (come la democrazia filantropica e umanitaria, di origine illuministica) e un'intensa simpatia per la violenza « levatrice della storia » (così il Marx), come provò la sua inclinazione per il Sorel.

Nucleo dell'*Estetica* è l'identità di contenuto e forma, di intuizione ed espressione, interpretata come « sintesi a priori » nel senso kantiano e coincidente, nell'ermeneutica del Croce, con la « forma » desanctisiana. Tale intuizione, essendo anteriore alla percezione, che è già giudizio, è detta « intuizione pura ». Nell'*Estetica* crociana col tema mentale dell'autonomia dell'arte, che la oppone alle estetiche intellettualistiche, edonistiche e moralistiche (tutte eteronome, in quanto risolvono l'arte in altri valori, di conoscenza logica, di piacere o di edificazione), si fonde quello vichiano e romantico dell'arte come conoscenza, sì, ma iniziale e « aurorale ». E questo già imposta il problema del rapporto dell'attività artistica alle altre attività spirituali, risolto infatti dal « sistema » crociano, che tuttavia l'autore, per evitare un termine che sembri sapere di metafisica, preferiva chiamare « serie di sistemazioni ». Inducono il Croce a sistematizzare e il motivo funzionale ora accennato e un'indubbia tendenza all'esaurimento enciclopedico almeno virtuale, la quale gli impone anche una presa di posizione rispetto alle filosofie del passato, e perciò l'aggiunta d'una sezione storica alla parte teorica.

L'esposizione della « Filosofia dello Spirito » si compie nella *Logica come scienza del concetto puro* (edizione definitiva 1909) e nella *Filosofia della pratica*, suddivisa in *Economica ed etica* (pure 1909). L'intuizione artistica precede idealmente la conoscenza logica o concettuale, ed entrambe l'azione, la cui attività puramente economica o utilitaria precede (di qui il teorema dell'autonomia della politica) quella morale. Il proprio della Logica crociana è nella surrogazione, alla dialettica hegeliana degli opposti, della « dialettica dei distinti »: ognuna delle quattro forme (il Gentile irriderà poi alla « filosofia delle quattro parole ») diventa materia della successiva, ma per la « circolarità » delle forme tutte sono implicate in ognuna, in un progresso all'infinito che si sostituisce a quello ad *finitum* (da cui la celebre profezia hegeliana della morte dell'Arte). Dal concetto (« universale concreto ») è distinto lo « pseudoconcetto », volto a fini pratici: di pseudoconcetti s'intessono le cosiddette scienze della natura, la cui degradazione rispetto alla scienza vera o filosofia, dottrinalmente priva di senso in una logica dei distinti, fu però psicologicamente assicurata, colpendo proprio l'idolo dell'allora imperante positivismo, la Scienza con la maiuscola. Questo corrispondeva pure alla dominante della cultura personale del Croce, sterminata, ma tutta entro l'ambito umanistico. I « fatti » che egli perseguì, le ricerche concrete a cui egli attese, si svolsero nell'ambito storico: ciò spiega la sua vivace e mobile riflessione sulla storia, in gioventù « ridotta sotto il concetto generale dell'arte », più tardi identificata con la filosofia (il che ricorda la « conversione del vero col fatto » in Vico). Tale identificazione è proposta nell'opera che compie il « sistema », la *Teoria e storia della storiografia* (in volume dal 1917), integrata da quella la cui tesi è evidente nel titolo (1938), *La storia come pensiero e come azione*: la storia infatti per il Croce è sempre storia contemporanea.

I particolari tecnici della filosofia crociana non possono ovviamente spettare a una sede come la presente se non nella misura in cui quella filosofia è, secondo la sua propria definizione, una « metodologia generale », più immediatamente agente sulla cultura del consueto dei sistemi professionali; in particolare poi per ciò che verte sull'estetica e la critica letteraria. Ora, la circolarità dello spirito è una nozione che si riverbera istantaneamente sull'*Estetica*, in quanto la materia formata e trascesa nella

sintesi a priori espressiva è il sentimento, che di per sé appartiene alla sfera pratica della vitalità. Ecco dunque la prima integrazione all'*Eстетica*, quella enunciata nella conferenza (1908) *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (nei *Problemi di Eстетica*). Ma dall'essere lo spirito intero in ciascuna sua attività consegue che l'espressione artistica è esauriente rispetto all'umanità, eco e compendio di tutto l'uomo, fino alla morale inclusa: ecco allora la seconda integrazione, recata (1918) dal *Carattere di totalità dell'espressione artistica* (nei *Nuovi saggi di estetica*). L'ultima integrazione sarà poi offerta con *La poesia* (1936), che accanto all'« espressione pura » riconosce altri tipi di espressione, la « sentimentale o immediata », la « poetica » (o letteraria), la « prosastica », l'« oratoria », e fornisce così, agli antipodi dell'ideale di poesia come interiezione o fulgurazione, quale era o appariva il modello descritto nella prima *Eстетica*, una giustificazione della letteratura, fosse pure sul suo piano proprio, quello del costume.

Il Croce stesso ha definito il suo ingresso nella critica letteraria come una applicazione dei canoni fissati nell'*Eстетica*: applicazione che riguardò gli scrittori dell'Italia unita, e piuttosto quelli dell'ieri che dell'oggi, insomma *La letteratura della nuova Italia*, raccolta poi in più volumi (dal 1914). L'applicazione, se sempre di essa si può parlare, mentre in realtà bisogna riconoscere un'interazione fra critica militante e formulazione teorica nelle sue successive rettifiche, si estese gradualmente a tutta la letteratura italiana del passato e a gran parte dell'europea. Conformemente al principio crociano della distinzione, l'essenziale d'un saggio critico consiste nello sceverare ciò che è bello, ossia espressione pura, da ciò che è altro, ossia ritiene portata intellettualistica, moralistica ecc., ed è brutto in quanto si dà per ciò che non è, espressione pura. L'esame d'un'opera letteraria è di norma il frangimento in parti indicate come poetiche e parti indicate come non poetiche: *Poesia e non poesia* sarà infatti il titolo d'una raccolta di materia ottocentesca. Un'opera potrà dunque non avere l'unità fittizia, intellettuale o pratica, assegnatale dall'autore, ma nella realtà espressiva risolversi in una serie di distinte liriche: tale è il caso della *Commedia*, nel volumetto per il centenario (*La poesia di Dante*, 1921) che fece scandalo tra i benpensanti; porzioni del tessuto espressivo sono semplicemente « strutturali », cioè servono di mero appoggio alla poesia (questo significato particolare di « struttura » in quanto opposta alla « poesia » non va confuso col sinonimo termine elaborato in linguistica ed esteso ad altre discipline, oggi di moda). In ogni modo i fatti espressivi sono individui e non deducibili l'uno dall'altro: di qui l'impossibilità della storia letteraria e la sua sostituzione con « monografie caratterizzanti », cioè con studi di singole personalità connotate da un sentimento dominante. In questo istituto si attua la « riforma della storiografia artistica e letteraria » proposta dal Croce e da lui attuata in un cospicuo numero di esempi, dei quali quelli sull'Ariosto e su Stendhal (in *Poesia e non poesia*) restano forse i più avvincenti.

La solerzia di questo instancabile lavoratore si è tradotta in un grandissimo numero di saggi filosofici, di monografie su filosofi (in particolare su Vico e Hegel), di ricerche storiche minute o invece a largo respiro (dove occupano il primo luogo la *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, 1928, e quella *d'Europa nel secolo decimono*, 1932, entrambe anche manifesti relevantissimi per il momento politico in cui uscirono, e inoltre quelle *del Regno di Napoli, dell'età barocca in Italia* ecc.), di saggi critici, oltre che di edizioni (vanno menzionate almeno la raccolta di *Lirici marinisti* e la stampa, avviata e non finita in gioventù, del napoletano *Cunto de li cunti* del secentista G. B. Basile, cui fece séguito, decenni dopo, una traduzione compiuta). Chi voglia avere un'idea della così varia attività del Croce, può ricorrere alla scintillante antologia, da lui stesso organizzata (1951), *Filosofia poesia storia* (Milano-Napoli, Ricciardi). La materia di questi volumi uscì prima a puntate sulla « Critica »: il veicolo giornalistico assicurò subito vastissima risonanza a quell'opera di generale revisione della cultura nella quale, per

la parte più strettamente filosofica, il Croce ebbe a collaboratore e sodale il Gentile, finché le loro divergenze speculative non si saldaron, all'avvento della dittatura fascista, in insanabile dissidio politico. Questa divulgazione, che talvolta assunse addirittura un aspetto di nuova scolastica, trovò anche altri organi di diffusione, tra i quali va annoverata « La Voce », particolarmente per quella sua serie quindicinale (1914), diretta dal solo Prezzolini, che si sottointitolò « rivista d'idealismo militante ». Tale efficacia sulla cultura circostante singolarmente contrasta (senza peraltro esserne sminuita) con l'ostilità crescente del Croce alla letteratura contemporanea. Nella *Letteratura della nuova Italia* egli appare fautore del verismo narrativo regionale, specialmente meridionale, e della poesia carducciana; netta e violenta l'opposizione al Pascoli e a qualsiasi misticismo (Fogazzaro); ma il primo D'Annunzio è accolto con simpatia: una simpatia che si tramuta in dichiarata ostilità, estesa a tutto ciò che potesse ricondursi alla (allora) direttiva cultura francese, simbolistica e postsimbolistica, da Mallarmé e Rimbaud a Valéry e Proust. Il limite del Croce è, per la poesia, Baudelaire in Francia, Carducci in Italia: tutto il resto è rifiutato sotto nome di decadentismo, rivelando, al lume delle integrazioni alla prima *Estetica*, il fondamento moralistico (estetismo e sensualismo) della condanna. Quest'atteggiamento polemico di un conservatore del gusto e del costume avverso una da lui stimata malattia è comprensibile, ma va rivendicata anche al nostro tempo almeno l'attenzione, appassionata e amorosa, che il Croce stesso dedicò a un'altra epoca in teoria condannata, il Seicento.

Le pagine che qui rappresentano l'opera del Croce (evidentemente fuori dell'ambito più tecnico, dove il capolavoro è probabilmente la *Logica*) vogliono insieme designare punti salienti del pensiero e momenti maturi della scrittura: la massima prosa non d'arte, prosa insieme democratica e controllata, per di più ricchissima d'invenzione terminologica, di quella che egli chiamava la nuova Italia; una cui giustificazione egli stesso offrì nella dottrina delle espressioni non poetiche. Precede, intera (cioè nel testo del 1915 e con la postilla del 1950), la sobriamente commossa autobiografia intitolata, con lieve sfumatura ironica (poiché di contributi o *Beiträge* si nutriva la cultura, prevalentemente tedesca, del positivismo), *Contributo alla critica di me stesso*. Seguono, in ordine cronologico: due paragrafi sui più vulgati teoremi estetici dall'*Aesthetica in nuce* (titolo dichiaratamente desunto dal cosiddetto « Mago del Nord », il preromantico J. G. Hamann, 1730-1788), scritta per l'*Encyclopaedia Britannica*; un capitolo dell'*Ariosto* (1918, poi in *Ariosto, Shakespeare e Corneille*), contenente l'esempio forse più eccellente di caratterizzazione monografica; una parte organica dell'Introduzione alla *Poesia di Dante* (1921), rivendicante il carattere poetico della *Commedia* contro l'interpretazione detta « allotria »; le pagine della *Storia d'Italia* che più chiaramente delineano l'ideale dell'epoca giolittiana (politica socialista con metodi liberali), attuato nel primo quindicennio del secolo dallo statista a cui il Croce si sentì più vicino (anche nella posizione neutralistica davanti alla prima guerra mondiale); le pagine della *Storia d'Europa* che definiscono la « religione della libertà ». Editore delle *opera omnia* del Croce, così del resto come di più collezioni culturali da lui promosse o sviluppate, è il Laterza di Bari. Comincia ora a uscire il carteggio.

CONTRIBUTO ALLA CRITICA DI ME STESSO

Perché ciò che lo storico ha fatto agli altri, non dovrebbe fare a sé stesso?

(GOETHE, 1806).

I. CIÒ CHE NON SI TROVERÀ E CIÒ CHE SI TROVERÀ IN QUESTE PAGINE

Sono entrato nell'ultimo anno del decimo lustro, e mi giova, nella pausa ideale indetta¹ nel mio spirito da questa data, guardare indietro al cammino percorso e cercar di spingere lo sguardo su quello che mi conviene percorrere negli anni di operosità che ancora mi resteranno.

Ma io non tratterò né confessioni, né ricordi, né memorie della mia vita.

Confessioni, ossia esame morale di me stesso, no, perché quanto stimo utile confessarsi in ogni istante, cioè procurare chiarezza a sé stessi nell'atto dell'operare, altrettanto mi pare inutile esercitare un giudizio universale sulla propria vita. Rimosso l'unico fine di riconoscersi degni o indegni del paradiso e del purgatorio, queste confessioni generali non vedo a che cosa servano, se non forse alla vanità dell'individuo: vanità, o che l'individuo si compiaccia di sé medesimo, o che si accusi e condanni e gema, perché in ambo i casi egli si reputa cosa troppo più importante che in effetto non sia. Inoltre, quando si tenta di rispondere con iscrupolosa coscienza alla domanda se si sia stato buono o cattivo, si avverte presto di aver posto piede sopra un terreno infido; perché, nel pronunciare un giudizio di quella sorta, si pencola sempre nella duplice opposta vicenda dell'adularsi o del calunniarsi. E tale impaccio nasce dalla ragione già assegnata: che l'individuo è poca cosa per sé, fuori del tutto, onde non solo gli altri ma esso stesso dimentica la maggior parte degli atti da lui compiuti e dei sentimenti che li mossero; e nello sforzo di raccogliarli e comporli come in un quadro, facile è che li colorisca alla luce del suo sentire presente, favorevolmente o sfavorevolmente disposto, formandone una immagine fantastica, che si confonde poi e si disfa innanzi ai dubbî dell'autocritica, sicché si resta in ultimo col non sapere quel che si debba propriamente pensare.

E ricordi nemmeno, perché il passato mi riempie bensì di affetti² e di malinconia, ma io non terrei lecito di mettere questi miei sentimenti sulla carta se non nel caso che mi presumessi poeta, ossia che quei sentimenti formassero centro di attrattiva del mio essere e oggetto delle mie migliori virtù spirituali. E certamente il passato mi fa sovente sognare; ma di brevi e rapidi sogni, presto ricacciati indietro dalle necessità del mio lavoro, che non è di poeta. Se dunque mi v'indugiassi, se dessi a quei ricordi, ai quali bastano i taciti

¹ « Imposta, imperiosamente suggerita » (cfr. il latino *indicare bellum, legem* ecc.).

² « Sentimenti » (accezione classica).

colloqui interiori, forma di scritto o di discorso ad altri, ricadrei nel caso precedente delle vane e vanitose ³ confessioni, e andrei incontro al meritato fastidio che suole suscitare chi pretenda interessare altrui ai casi propri, ossia alla propria transeunte individualità.

E, infine, non memorie, perché le memorie sono cronache della nostra vita e di quella degli uomini coi quali abbiamo collaborato o che sono stati da noi osservati e conosciuti, e degli avvenimenti ai quali abbiamo partecipato; e si scrivono quando si reputa di poter serbare ai posteri alcune importanti notizie che altrimenti andrebbero perdute. Ma la cronaca della mia vita, in ciò che può presentare di ricordevole, è tutta nella cronologia e nella bibliografia dei miei lavori letterari; e, non avendo partecipato né da attore né da testimone ad avvenimenti di altra sorta, non ho nulla o ben poco da dire sugli uomini da me conosciuti o sulle cose che ho viste.

Che cosa scriverò, dunque, se non scriverò né confessioni, né ricordi, né memorie? Mi proverò semplicemente ad abbozzare la critica, e perciò ⁴ la storia di me stesso, ossia del lavoro che, come ogni altro individuo, ho contribuito ⁵ al lavoro comune: la storia della mia « vocazione » o « missione ». Delle quali parole ho già temperato quel che possono avere di altisonante, col notare che ogni uomo conferisce al lavoro comune, ogni uomo ha la propria vocazione o missione, e può farne la storia; quantunque certamente, se avessi atteso solo alle mie faccende private e al governo della famiglia, o, peggio, ad adempiere la poco degna missione del gaudente, non sarei ora a prender la penna per raccontarmi.

Perché, insomma, io che ho composto tanti saggi critico-storici intorno a scrittori così contemporanei come remoti, procurando d'intendere di ciascuno il carattere e lo svolgimento e discernere quel che ciascuno aveva di proprio ed originale, non comporrò un saggio su me stesso? È qui pronta la risposta: — Lascia che di te parlino gli altri. — E certamente lascio che ne parlino, quando lor piace; ma perché ne parlino con migliore informazione e maggiore esattezza, e magari con meglio istruita ⁶ severità, dirò loro anche quello che so dell'opera mia, persuaso che, nel dir questo, fornirò alcune osservazioni che assai probabilmente a loro sfuggirebbero o che ritroverebbero con difficoltà, quantunque senza dubbio a me ne sfuggiranno altre, che essi ben sapranno cogliere.

Soprattutto, non sarò in grado di dare di me stesso giudizio sotto un aspetto che superi me stesso, perché, com'è chiaro, posso bensì giudicare il mio passato dal presente, ma non il mio presente dall'avvenire. Donde anche l'inevitabile colorito, che prenderanno alcune di queste pagine, di apologia o giustificazione dell'opera, quale che sia, da me compiuta; inevitabile, perché, se anche ora la condannassi in nome di una nuova coscienza in me sorta, sempre la condannerei dal

3 Si noti l'allitterazione dei quasi sinonimi.

4 Per l'identità, posta dalla Logica crociana, di giudizio esistenziale e giudizio di valore.

5 « Recato in contributo » (*contribuire* transitivo).

6 « Informata ».

presente, e con ciò stesso verrei in qualche modo a giustificare e consacrare il passato, cioè gli atti e le esperienze che mi hanno condotto al migliore presente. Non si attribuisca, dunque, a consiglio di amor proprio quello che è intrinseca e logica necessità dell'assunto.

II. CASI DELLA VITA E VITA INTERIORE

Quando torno alla mia più lontana fanciullezza per ricercarvi i primi segni di quel che poi son diventato, ritrovo nella memoria l'avidità con la quale chiedevo ed ascoltavo ogni sorta di racconti, la gioia dei primi libri di romanzi e di storie che mi furono messi o mi capitarono tra le mani, l'affetto pel libro stesso nella sua materialità, sicché a sei e sette anni non gustavo maggior piacere che l'entrare, accompagnato da mia madre, in una bottega di libraio, guardare rapito i volumi schierati nelle scansie, seguire trepidante quelli che il libraio porgeva sul banco per la scelta e recare a casa i nuovi preziosi acquisti, dei quali perfino l'odore di carta stampata mi dava una dolce voluttà. Mia madre aveva serbato amore ai libri da lei stessa letti nell'adolescenza, nella sua casa di Abruzzo, appartenenti quasi tutti alla letteratura romantica di costume medievale; e già prima dei nove anni io conoscevo questa sorta di letteratura, dai racconti del buon canonico Schmid⁷ ai romanzi di Madame Cottin⁸ e di Tommaso Grossi, che erano allora i miei preferiti; e rammento che una volta, parlandosi tra compagni di scuola d'impresе militari, uscii a sentenziare che due erano stati i grandi guerrieri, Malek-Adel⁹ e Marco Visconti¹⁰. Mia madre aveva anche amore per l'arte e per gli antichi monumenti; e debbo a lei il primo svegliarsi del mio interessamento per il passato, alle visite che con lei facevo delle chiese napoletane, soffermandoci innanzi alle pitture e alle tombe. In tutta la mia fanciullezza ebbi sempre come un cuore nel cuore; e quel cuore, quella mia intima e accarezzata tendenza, era la letteratura o piuttosto la storia.

Ma se nella mia famiglia mi stavano innanzi esempi di pace, di ordine, di laboriosità indefessa, in mio padre sempre chiuso nel suo studio tra le carte di amministrazione, e in mia madre che si levava prima di tutti all'albeggiare, e andava in giro per la casa a metter assetto e a dar mano alle donne di servizio, mancava in essa qualsiasi risonanza di vita pubblica e politica. Mio nonno era stato un alto rigido magistrato, devoto ai Borboni; mio padre seguiva la massima tradizionale della onesta gente di Napoli: che i galantuomini debbono badare alla propria famiglia e alle proprie faccende, tenendosi lungi dagli imbrogli della

7 Il bavarese Christoph von Schmid, autore nel primo Ottocento di racconti edificanti per la gioventù.

8 Marie(Sophie) Risteau (per matrimonio Cottin), morta nel 1807, autrice di romanzi preromantici.

9 al-Malik al-ʿĀdil I (1145-1218), fratello minore e successore del Saladino, dai crociati chiamato Safadino (« spada della religione »).

10 L'eroe eponimo del romanzo di Tommaso Grossi.

politica; in bocca loro coglievo elogi di Ferdinando secondo, che era un « buon re », troppo calunniato, e di Maria Cristina ¹¹, che era una « santa », e al tempo stesso, non udivo pronunziare i nomi degli uomini del Risorgimento se non di rado e accompagnati da parole di riserbo, di diffidenza, e talvolta di satira per i liberali chiacchieroni e per i « patrioti » affaristi.

Un gesuita, per breve tempo confessore di mia madre, le suggerì di leggere e di farmi leggere i romanzi del padre Bresciani ¹², che m'ispirarono una tenera ammirazione pei pittoreschi zuavi pontifici e una corrispondente avversione pei grigi « piemontesi ». Vero è che cugini di mio padre erano i due Spaventa ¹³; ma con l'uno di essi, Bertrando, già sacerdote e che mia nonna e la mia zia paterna ricordavano non senza scandalo di avere udito a celebrar messa in casa nostra, le relazioni erano quasi affatto cessate; e, quando alcuni anni dopo io mi accingevo a frequentare l'università, mia madre mi chiamò in disparte e mi raccomandò di guardarmi dall'ascoltare le lezioni dello Spaventa, temendo che mi avessero a strappare dal petto i principî della religione. Ed io mancaì all'obbedienza, ed ascoltai qualche innocua lezione di logica formale ¹⁴ dello Spaventa, ma senza osare di darmi a conoscere; ed egli morì proprio in quei giorni, e non seppe mai che tra la folla degli uditori era confuso un suo nipote.

Anche con Silvio c'era freddezza, ferito mio padre da qualche atteggiamento altezzoso e da qualche detto mordace del cugino, che considerava con superiorità il cugino tutto preso dalla passione per la terra e sordo alla politica.

Questo, per dir così, ambiente politico che mi fece difetto in famiglia, mi mancò altresì nel collegio, dove entrai a poco più di nove anni, e che era un collegio cattolico, non gesuitico in verità, anzi di onesta educazione morale e religiosa, senza superstizioni e senza fanatismi, ma, insomma, collegio di preti, con molta clientela aristocratica borbonizzante, e che mostrava l'estremo di sua possa verso l'italianità quando rievocava gl'ideali del neoguelfismo ¹⁵, carezzati in gioventù da taluno di quei sacerdoti direttori. Nel 1876, nel primo anno della mia dimora in esso, vi si celebrò con un'accademia il centenario di Legnano ¹⁶; e quasi sempre in quelle accademie e nelle solenni premiazioni interveniva un gran superstite del neoguelfismo, l'abate Tosti ¹⁷, che ebbe ad appuntare più di una

11 Di Savoia (figlia di Vittorio Emanuele I), prima moglie di Ferdinando II delle Due Sicilie, morta nel 1836 in fama di santità.

12 Il gesuita Antonio Bresciani (1798-1862), soprattutto famigerato per i suoi puristici romanzi reazionari, di cui *L'ebreo di Verona* fu violentemente recensito dal De Sanctis.

13 I fratelli Bertrando (1817-1883) e Silvio (1822-1893), abruzzesi, il primo professore di storia della filosofia a Bologna e quindi a Napoli, rivalutatore della filosofia italiana da Telesio, Bruno e Campanella a Vico e agli ottocentisti (Galluppi, Rosmini, Gioberti), ma anche diffusore autorevole del pensiero hegeliano; il secondo, cospiratore, carcerato ed esule col Settembrini, deputato, ministro e poi senatore, uno dei più importanti esponenti della vecchia Destra.

14 Quella che studia le forme dell'enunciato e del ragionamento, determinandone il funzionamento a prescindere dai contenuti: è la logica tradizionale.

15 Liberalismo cattolico (come nel Balbo, nel Gioberti ecc.).

16 Della battaglia di Legnano vinta dai Comuni lombardi sul Barbarossa (1176).

17 Benedettino napoletano (1811-1897), storico di Montecassino, autore del primo tentativo di « conciliazione » (tale il titolo d'un suo notissimo opuscolo, 1887) fra Stato e Chiesa.

medaglietta alla mia giubba di collegiale. Le rivoluzioni, le cospirazioni, il quarantotto, il cinquantanove e il sessanta, Cavour, Mazzini, Garibaldi, conobbi, sì e no, di solo nome, in tutto il tempo che stetti in quel collegio; e la loro realtà storica e il loro significato ideale furono una scoperta, che feci poi da me, e solo al limitare della giovinezza.

A queste circostanze della mia fanciullezza attribuisco, almeno in parte, il relativo ritardo dello svolgersi in me dei sentimenti e dell'ideologia politica, soverchiati per lungo tratto dall'interessamento letterario-erudito. Ma, poiché ogni difetto porta con sé un qualche compenso, assegno altresì ad esse la critica che ho sempre esercitata verso le tendenziose leggende politiche, il fastidio per la retorica liberalesca ¹⁸ e la nausea per la grandiosità di parole e per gli apparati di qualsiasi sorta, con la congiunta ¹⁹ stima per quel che si fa di utile e di sodo, da qualunque parte venga.

Negli anni del collegio, oltre il già detto gusto per le lettere e per la storia, ebbi fuggevoli impeti di ascetismo o piuttosto brevi propositi di vita devota, e qualche tormento per non riuscire a mettere in piena pratica le massime religiose, in particolare quella che mi comandava di « amare » Dio, e non solamente di « temerlo », perché io lo temevo bensì nelle terrificanti dipinture delle pene dell'inferno, ma non ne abbracciavo l'immagine amabile, troppo astratta. Delle confessioni che, secondo la regola del collegio, ero tenuto a fare ogni settimana (il sabato), non mi è rimasto altro ricordo che di un penoso studio di esattezza, onde ero indotto perfino a segnare sopra un pezzetto di carta i miei « peccati » della settimana; e, una sola volta, di un sincero atto di contrizione, alla notizia, non so se vera o falsa, che udii delle tristi condizioni in cui era caduto un povero prete, nostro « prefetto », che, per una ribellione, non senza ragazzesca perfidia concertata tra noi compagni, era stato congedato dal direttore.

Nella scuola ero sempre tra i più bravi: avendo letto molto già prima di entrare in collegio, non mai commettevo quegli errori di ortografia che di continuo erano notati nei quaderni dei miei compagni; non dovevo stentare per comprendere e tenere a mente le cose che diceva il maestro, e raccolsi facili trionfi; e poiché, per un certo spirito baldanzoso, fui più volte in fama d'indisciplinato, i miei superiori nei loro rimproveri usavano mettere a contrasto la mia condotta in « classe » con la condotta in « camerata ». Ma nelle baruffe di collegio feci anche l'esperienza che gli altri vanno rispettati, e che in ogni caso hanno unghie per difendersi; e, ripensando a questo e ai fanciulleschi sentimenti

¹⁸ Qui il suffisso (nel neologismo) ha leggero tono spregiativo (ma si veda più oltre *sciopero contadinesco per agrario*).

¹⁹ *Congiunto* « relativo » (anche *correlativo*) è parola tipica dell'uso crociano, come, per segnarne altre che s'incontreranno nell'ordine in questo scritto, *assai* « parecchi » (*assai volte*), *bramare* semplicemente « desiderare », *disegnare* « progettare », *in pronto* « a disposizione », *mercé* « mediante », *restringersi* « limitarsi », *togliere (su di sé)* « assumere », *vagheggiare* « accarezzare mentalmente », *bene (dopo ma)* « bensì », *dar fuori* « pubblicare », *menare a termine*, *eseguire* « compiere », *mi vuol parere* litote per « pare a me fermamente », *si teneva* e simili passivo, *inintermesso* « ininterrotto », *cangiare* ecc. ecc., atte nell'insieme a spandere un profumo antico e personale su una prosa essenzialmente moderna.

di fedeltà e di onore che si formano nel vivere in compagnia con coetanei di varia indole, non ho potuto mai unirmi al biasimo che si suol dare comunemente all'educazione di collegio e alla preferenza che sopra essa si accorda a quella di famiglia.

Frequentai il corso liceale come alunno esterno delle scuole del collegio; e in quel tempo ebbe inizio la mia crisi religiosa, che tenni accuratamente celata in famiglia, e anche agli amici, come infermità vergognosa. Quella crisi fu provocata non da letture empie, non da insinuazioni maligne, come i devoti sogliono figurarsi e dire, non da parole di filosofi come lo Spaventa, ma dal direttore stesso del collegio, pio sacerdote e dotto teologo, il quale si accinse poco accortamente a somministrare a noi licealisti, per raffermarci nella fede, alcune lezioni di « filosofia » (come le intitolava) « della religione »: lievito gettato nel mio intelletto, sin allora inerte innanzi a quei problemi. Molta tristezza e vive ansie provai per quel vacillare della fede: cercai, come infermo la medicina, libri di apologetica ²⁰, che mi lasciarono freddo; qualche balsamo mi venne talora dalle parole di animi sinceramente religiosi, come dalla lettura delle *Mie prigionie* del Pellico, le cui pagine talvolta, in certi rapimenti di gioia, baciai per gratitudine; e poi ... Poi mi distrassi, preso dalla vita, senza più interrogarmi se fossi o no credente, continuando anche per abito o per convenienze esteriori alcune pratiche religiose; finché, a poco a poco, smisi anche queste, e un giorno mi avvidi, e dissi chiaro a me stesso, che ero fuori affatto delle credenze religiose. Nella seconda e terza classe liceale provai anche le prime soddisfazioni della vanità letteraria, perché, amante com'ero dei libri e già raccoglitore di quelli vecchi e rari, passavo per erudito; e, lettore di giornali letterari, e soprattutto del « Fanfulla della domenica » del Martini ²¹ (che fu allora cosa assai nuova e benefica in Italia), introducevo nei miei componimenti lo stile disinvolto di quei giornali, più adatto alla mia indole di quello poetico o enfatico, che non ho mai né allora né poi pur tentato. E quantunque avvertissi in me una certa secchezza e povertà di espressione, e invidiassi altri miei compagni per il loro stile abbondante, quella secchezza, ora che ci ripenso, non forniva cattivo indizio, accompagnata com'era da una certa virtù logica e da una cura di sincerità, che m'impediva di sforzare me stesso. Scrivevo talvolta « bozzetti », secondo la moda di quel tempo, ed invettive satiriche; ma più spesso saggi critici, dei quali alcuni stampai in un giornale letterario nel 1882, e ho poi ristampati in un opuscolo di poche copie, col titolo *Il primo passo*. Lessi e rilessi in quel tempo i volumi del De Sanctis e del Carducci; ma, se dal De Sanctis appresi alcune idee direttive per il giudizio

²⁰ Dottrina di giustificazione della fede.

²¹ Supplemento letterario settimanale del giornale romano « Il Fanfulla », fondato dal toscano Ferdinando Martini (1841-1928) il 27 luglio 1879 (il primo numero si apriva su una lettera del De Sanctis) e onorato dalla frequente collaborazione del Carducci e del D'Annunzio, eclettica ed equilibrata palestra della cultura della nuova Italia. Posto l'atteggiamento (com'è stato chiamato) « manzoniano » del suo primo direttore, la confessione del Croce circa le origini della propria scrittura (non dannunziana ma nemmeno carducciana) è assai importante.

letterario, poco allora mi fermò la sua temperata e squisita disposizione morale, e più assai invece mi attrassero gli atteggiamenti violenti e battaglieri del Carducci. E questi anzi procuravo allora d'imitare in certi disdegni pel costume frivolo e molle della buona società (al quale disdegno offrivano facile bersaglio quelli tra i miei compagni di scuola che appartenevano al bel mondo di Napoli), e in certo ideale di lotta civile, che rimaneva per altro in me assai superficiale e scarso di serietà etica.

Una brusca interruzione e un profondo sconvolgimento sofferse la mia vita familiare per il terremoto di Casamicciola ²² del 1883, nel quale perdetti i miei genitori e la mia unica sorella, e rimasi io stesso sepolto per parecchie ore sotto le macerie e fracassato ²³ in più parti del corpo. Guarito alla meglio, mi recai insieme con mio fratello a Roma, in casa di Silvio Spaventa, che aveva accettato di diventare nostro tutore: atto del quale solo più tardi potei intendere il valore, perché lo Spaventa, sebbene tutto immerso nella politica, sebbene non fosse stato in relazioni cordiali con mio padre negli ultimi tempi, sentì il dovere di prendere come in protezione i due giovinetti superstiti di una famiglia, presso la quale egli stesso, giovinetto, era stato circondato di cure affettuose.

In ²⁴ Roma, rimasi dapprima quasi trasognato, in mezzo a una società così diversa da quella che fin allora mi attorniava, in casa di un uomo politico autorevolissimo, tra deputati e professori e giornalisti che la frequentavano, tra dispute di politica, di diritto, di scienza, e con le prossime ripercussioni dei dibattiti e dei contrasti del Parlamento (la casa stessa era situata in via della Missione, accanto al palazzo di Montecitorio). Ed io non ero preparato ad accogliere in me quella nuova forma di vita; né la politica di quegli anni (gli anni del Depretis ²⁵, il 1884 e l'85), e il sarcasmo ond'era perseguitata e vituperata dallo Spaventa e dai suoi amici e frequentatori, potevano rincorarmi di fiducia ed accendermi d'entusiasmo, e levarmi in qualche modo dall'avvilimento nel quale ero caduto. Lo stordimento della sventura domestica che mi aveva colpito, lo stato morboso del mio organismo che non pativa di alcuna malattia determinata e sembrava patir di tutte, la mancanza di chiarezza su me stesso e sulla via da percorrere, gl'incerti concetti sui fini e sul significato del vivere, e le altre congiunte ansie giovanili, mi toglievano ogni lietezza di speranza e m'inchinavano a considerarmi avvizzito prima di fiorire, vecchio prima che giovane. Quegli anni furono i miei più dolorosi e cupi: i soli nei quali assai volte la sera, posando la testa sul guanciale, abbia fortemente bramato di non svegliarmi al mattino, e mi siano sorti persino pensieri di suicidio. Non ebbi amici, non partecipai a svaghi di

22 Nell'isola d'Ischia, dove la famiglia villeggiava (la catastrofe accadde il 28 luglio).

23 « Fratturato ».

24 Per « a » davanti a toponimi, ordinario nella scrittura del Croce.

25 Agostino Depretis (1813-1887), capo dell'opposizione democratica, che portò la Sinistra al potere (1876). I fratelli Spaventa, parlamentari di destra, erano suoi decisi avversari, anzi proprio l'opposizione all'esercizio statale delle ferrovie, proposto da Silvio ministro dei Lavori pubblici, provocò la caduta della vecchia Destra.

sorta; non vidi nemmeno una sola volta Roma di sera. Mi recavo all'università per il corso di giurisprudenza, ma senza interessamento, senza essere nemmeno scolaro diligente, senza presentarmi agli esami. Più volentieri mi chiudevo nelle biblioteche, particolarmente nella Casanatense ²⁶, allora servita ancora da monaci domenicani e coi banchi provvisti di calamai dal grosso stoppaccio ²⁷, di polverini dalla sabbia dorata e di penne d'oca; e vi facevo ricerche in vecchi libri su temi scelti da me e con metodo e preparazione che andavo formando da me tra incertezze e sbagli e difetti ed eccessi. Mi sottomisi anche a molteplici studi di cultura, ma iniziando e tralasciando e ripigliando, disordinatamente, non tanto per impeto di forza che mi sbalestrasse or di qua e or di là, quanto perché non conoscevo l'arte dello studiare e non avevo né la docilità dello scolaro né la sicura e vigorosa passione dell'autodidatta.

Nel secondo anno della mia dimora in Roma, mi risolsi ad ascoltare le lezioni di filosofia morale di Antonio Labriola ²⁸, che già mi era familiare come frequentatore assiduo della casa dello Spaventa, e che grandemente ammiravo nelle conversazioni serali, scoppiettante di brio e di frizzi e riboccante di fresca dottrina. E quelle lezioni vennero incontro inaspettatamente al mio angoscioso bisogno di rifarmi in forma razionale una fede sulla vita e i suoi fini e doveri, avendo perso la guida della dottrina religiosa e sentendomi nel tempo stesso insidiato da teorie materialistiche, sensistiche e associazionistiche ²⁹, circa le quali non mi facevo illusioni, scorgendovi chiaramente la sostanziale negazione della moralità stessa, risolta in egoismo più o meno larvato. L'etica herbartiana ³⁰ del Labriola valse a restaurare nel mio animo la maestà dell'ideale, del dover essere contrapposto all'essere, e misterioso in quel suo contrapporsi, ma per ciò stesso assoluto e intransigente. Le lezioni del Labriola solevo riassumere in pochi punti che fissavo sulla carta e che rimuginavo in mente al mattino nel destarmi; e fu anche allora il tempo che più mi travagliai intorno ai concetti del piacere e del dovere, della purità e dell'impurità, delle azioni mosse da attrattiva per la pura idea morale e di quelle che riuscivano ad apparenti effetti morali per associazioni psichiche, per abiti, per impulsi passionali. Di questi contrasti facevo come l'esperimento sopra me stesso con l'osservarmi e rimproverarmi; e tutti quei pensieri di allora

26 La biblioteca fondata presso il convento domenicano di Santa Maria sopra Minerva col legato del cardinale (morto nel 1700) Girolamo Casanate; è governativa, ma allora i Padri ne contendevano ancora la proprietà.

27 Che avvolgeva il recipiente dell'inchiostro, per assorbire le gocce cadenti dalla penna intinta.

28 Di gran lunga il maggiore studioso italiano del marxismo (1843-1904), tuttavia da epoca un po' più tarda di questi primi incontri col Croce; discepolo di Bertrando, era stato dapprima correligionario politico di Silvio Spaventa.

29 Il materialismo qui va inteso in accezione positivista (Darwin, Haeckel, Lombroso ecc.), il sensismo sarà quello allora rappresentato dall'Ardigò, l'associazionismo (cioè la dottrina che ricava la conoscenza e i valori etici non dalla mera esperienza sensibile, come i sensisti veri e propri, ma dalla connessione obbiettiva dei fatti di coscienza) aveva per principale esponente lo Stuart Mill.

30 Ispirata alla filosofia di J. Fr. Herbart (1776-1841), assertore antihegeliano della pluralità dei valori (realismo pluralistico). L'etica, volta alla formazione del carattere, è il fine della pedagogia herbartiana.

dassarono, tanti anni di poi, in chiarificata forma teorica, nella mia *Filosofia della pratica*, la quale, per questi ricordi che vi si legano, ritiene ai miei occhi un aspetto quasi autobiografico, che è affatto celato al lettore dalla forma didascalica dell'esposizione.

Pure se dovessi dire qual era il disegno di vita che in quel tempo mi si era formato in mente, non potrei non chiamarlo pessimistico: consistendo da una parte nel lavoro letterario ed erudito, compiuto per vaghezza naturale e per far qualcosa al mondo; e dall'altra, nell'adempimento dei doveri morali, concepiti soprattutto come doveri di compassione. Nel che c'era dello spirito cristiano, particolarmente in una sorta di paura del godere e della felicità, quasi colpe che aspettino castigo o che convenga farsi perdonare; e c'era, come più tardi intesi, dell'egoismo, perché la vera e alta compassione e benevolenza è quella che si pratica col mettere in armonia tutto sé stesso coi fini della realtà e col costringere anche gli altri a muoversi verso questi fini, e il buon cuore si fa veramente e seriamente buono con la sempre più larga e profonda intelligenza delle cose. Ma quel gramo ideale rispondeva alle mie condizioni d'animo, allora assai depresse. Pur filosofando, e per aiuto al mio intelletto leggendo alcuni libri di filosofia, io non pensai mai allora che tale spontaneo avviamento del mio spirito potesse segnare un cammino nel quale avrei speso le mie maggiori fatiche e provato le migliori gioie e il più alto conforto, e ritrovato come la mia vocazione: filosofavo, spinto dal bisogno di soffrir meno e di dare qualche assetto alla mia vita morale e mentale. Alcuni scritterelli di quegli anni, che ho raccolti in un altro opuscolo di occasione col titolo *Iuvenilia*, mi mostrano in quella discorde fisionomia di erudito, aneddotista, letterato e involontario filosofante.

E non solo non acquistai coscienza della mia vocazione filosofica, ma quasi mi offuscò il barlume che pur talvolta me ne traluceva, tornato che fui a Napoli nel 1886: quando la mia vita si fece più ordinata, il mio animo più sereno e talvolta quasi soddisfatto, ma ciò accadde perché, lasciata la politicante società romana, acre di passioni, entrai in una società tutta composta di bibliotecari, archivisti, eruditi, curiosi, e altra onesta e buona e mite gente, uomini vecchi o maturi i più, che non avevano l'abito del troppo pensare, e ai quali io mi assuefeci, e quasi mi adeguai, almeno nell'estrinseco³¹. Per alcuni anni si può dire che in certo modo attuassi il disegno che avevo formato in Roma, vivendo tutto dedito a indagini erudite, viaggiando anche in Germania, in Ispagna, in Francia, in Inghilterra, ma sempre da erudito e da letterato, e adempiendo ai doveri sociali, come allora li intendevo, assai pigramente. Della mia azienda domestica presi cura per qualche anno, ma senza l'amore e l'intelligenza che vi metteva mio padre, e cercando di regolarla in modo da averne le minori noie. La politica del mio paese mi stava innanzi come spettacolo al quale non mai mi proposi di par-

tecipare con l'azione, e pochissimo vi partecipavo col sentimento e col giudizio. Un certo interessamento mi moveva per quella che allora si chiamava la « questione sociale »; ma anch'essa mi si presentava come problema astrattamente morale. Le speculazioni filosofiche della mia adolescenza erano ricacciate in un cantuccio dell'animo, da cui di tanto in tanto mandavano voci di rimprovero e di richiamo a vita più severa; e, per sentimento cavalleresco verso di esse, ne difendevo il diritto ogni qual volta (e accadeva di frequente) le udivo volgere in beffa dai miei nuovi amici di Napoli. Mi provavo a leggere in certi ritorni su me stesso, qualche libro di filosofia (quasi sempre tedesco, perché la fede nel « libro tedesco » mi era stata inculcata dallo Spaventa e rafforzata dal Labriola), ma non l'intendevo bene e mi scoraggiavo, persuaso che il non intendere fosse sempre mio difetto e non mai intrinseca inintelligibilità e artificiosità di quei sistemi. Altresì rispettavò allora assai i « professori di filosofia », persuaso anche per questa parte che essi, come specialisti, dovessero possedere quella scienza astrusa, del cui velario io appena avevo sollevato a fatica qualche lembo, e ignaro che alcuni anni dopo avrei dovuto con stupore e irritazione avvedermi che i più di coloro non possedevano nulla, nemmeno quel pochissimo che io, per semplice buona volontà d'intendere, ero riuscito ad acquistare. Con lieto balzo dell'animo e dell'intelletto rivedevo il Labriola a Roma, o quando egli capitava a Napoli; e bevevo avidamente le sue parole, e le estendevo e le approfondivo per mio conto, e ne traevo profitto per le cose mie. Ma, insomma, salvo questo nascosto ribollimento e qualche bollicina che ne giungeva ad ora ad ora alla superficie, io per sei anni, dall'86 al '92, fui tutto versato nell'esterno, cioè nelle ricerche di erudizione; e allora, tra l'altro, composi molte delle narrazioni raccolte poi nel volume sulla *Rivoluzione napoletana del 1799*; la mia cronistoria dei *Teatri di Napoli dal Rinascimento sino alla fine del secolo decimottavo*; i frammenti di un libro sul *Settecento in Napoli*, che si possono vedere nei miei *Profili e aneddoti settecenteschi*; alcuni dei saggi riuniti nel volume sulla *Letteratura del Seicento*, e altri scritti che formeranno una serie di *Curiosità storiche*³²; e iniziai a mia spese la pubblicazione di una « Biblioteca letteraria napoletana », e, con alcuni amici, la rivista di topografia e di storia dell'arte, la « Napoli nobilissima », dove comparvero parecchie delle mie *Storie e leggende napoletane*. Dei quali lavori, guardandoli non già in quel tanto che pure contribuirono all'accrescimento del sapere negli angusti campi nei quali si aggiravano, ma solamente rispetto a me stesso e alla mia vita spirituale, io ora scorgo alcuni aspetti positivi; e, in primo luogo, nel compiacimento onde rievocavo quelle immagini del passato, uno sfogo alla giovanile fantasia, bramosa di sogni poetici e di esercitazioni letterarie; e, in secondo luogo, nelle assidue e faticose ricerche, una formale disciplina che mi veniva dando alla laboriosità in servizio della scienza: il che era chiaro anche nello zelo con cui collaboravo

³² Le *Curiosità storiche* e i *Profili e aneddoti settecenteschi* furono poi ripresi nella più ampia raccolta degli *Aneddoti di varia letteratura* (Napoli, Ricciardi, 1942) [N. d. A.].

all' « Archivio storico » e alla « Napoli nobilissima », e disegnavo collezioni ed edizioni di autori.

Di gran lunga più efficace fu pel mio svolgimento spirituale l'aspetto negativo di quei lavori, perché debbo ad essi, alla foga con la quale in quegli anni mi buttai su aneddoti e curiosità ed erudizioni, alla sazietà che mi procurarono e al disgusto lasciandomi da quella sazietà, se in me prese vigore il sentimento, rincantucciato ma non ispento nell'animo, che la scienza dovesse aver forma e valore ben diverso da quelle estrinseche esercitazioni erudite e letterarie, e che *nisi utile est quod facimus, stulta est gloria*. Proprio quando io ebbi messi fuori i più cospicui dei lavori ricordati or ora, e facevo il mio pubblico ingresso nel mondo letterario, e ricevevo da più parti congratulazioni, lodi e incoraggiamenti, e mi vedevo già collocato tra le « speranze » dei buoni studi italiani, proprio allora il fastidio e l'intimo distacco da quei « buoni studi » raggiungevano in me il grado più intenso, così intenso da toccare l'ingiustizia verso di essi e verso me medesimo.

E mi parve di avere con la stampa di quei lavori chiuso un periodo della mia vita, e di dovere ormai far qualcosa di più serio e di più « intimo », come allora dicevo, e, poiché non avevo ritrovato ancora la cagione vera ed ultima del mio scontento, mi misi a vagheggiare questa serietà e intimità in un nuovo lavoro, che sarebbe dovuto uscire dal ristretto e pettegolo circolo della storia municipale e innalzarsi alla storia nazionale; e questa medesima pensavo di trattare non come storia politica, ma come storia morale, secondo che anche dicevo allora, e volevo intendere non come cronaca di avvenimenti, ma come storia dei sentimenti e della vita spirituale d'Italia, dal Rinascimento in poi. E, giudicando che questa storia non sarebbe stata fattibile senza una particolare conoscenza delle relazioni tra la civiltà italiana e i popoli stranieri e senza la indagine dei loro reciproci « influssi », quasi parte e preparazione del lavoro più generale mi accinsi a investigare l'influsso della *Spagna nella vita italiana*, con pazienti ricerche nei documenti dell'una e dell'altra letteratura e con la perizia che ormai possedevo a frugare in manoscritti e libri più o meno reconditi. Al tempo stesso riconobbi i vuoti della mia cultura storica e letteraria, e volli provvedere a colmarli; ma, avendo eseguito questa ricognizione in modo materiale e meccanico, e adoperandomi nel modo stesso a colmare quei vuoti, presto mi stancai d'imparare, con fatica e senza costrutto, notizie sconnesse e inanimate.

La natura fu anche in questo caso migliore medicatrice³³ che non l'arte medica, e, senza avvedermene, nel procurar di districarmi dai dubbî nei quali m'impigliavo circa il metodo da seguire nel lavoro prescelto e negli studi storici in genere, mi trovai via via condotto al problema della natura della storia e della scienza; e lessi perciò molti libri italiani e tedeschi sulla filosofia e sulla metodica della storia, e anche, per la prima volta, la *Scienza nuova*³⁴. E poiché, dopo

33 Il principio ippocratico della « vis medicatrix naturae ».

34 Che nelle pagine vichiane della sua *Storia* (nel penultimo capitolo, *La nuova scienza*) il De Sanctis aveva chiamata « la *Divina Commedia* della scienza ».

la lettura del De Sanctis, fatta sui banchi del liceo, e i tentativi di studiare l'estetica tedesca, fatti allorché nell'università seguivo i corsi di etica del Labriola, le meditazioni su tale argomento non mi si erano mai dipartite del tutto dalla mente, mi fu agevole ricongiungere il problema della storia al problema dell'arte.

Così, dopo lunghe titubanze e una serie di soluzioni provvisorie, nel febbraio o marzo del 1893, meditando intensamente un giorno intero, alla sera abbozzai una memoria col titolo: *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'arte*, che fu come una rivelazione di me a me stesso, perché non solo mi diè la gioia di vedere chiaramente certi concetti di solito confusi e l'origine logica di molteplici indirizzi erronei, ma mi meravigliò per la facilità e il calore col quale la scrissi, come cosa che mi stava a cuore e mi usciva dal cuore, e non come più o meno frivola e indifferente scrittura di erudizione. Anche l'importanza che fu data dai critici alla detta memoria, paradossale in apparenza e in effetto assai ardita in quei tempi di positivismo, e le discussioni che essa levò e nelle quali mi sentii più volte agevolmente superiore agli avversari, valsero a rinfrancarmi. Pure nemmeno allora considerai le speculazioni filosofiche come una via che mi si aprisse dinanzi; sicché, dato che ebbi un certo ordine ai miei concetti logici e metodologici, per allora m'immersi di nuovo nelle ricerche per la storia disegnata, e spesi quasi tutto il 1893 e il 1894 nell'indagine delle relazioni ispano-italiane, oltreché nella collaborazione alla « Napoli nobilissima » e ad altre riviste di quel genere, mettendo fuori non poche memorie e note di preparazione e di saggio del libro che avevo in pensiero. E solamente per un'altra di quelle spinte improvvise e irresistibili, di quelle accensioni involontarie, quasi a dar forma più ampia e precisa a una discussione che avevo avuta durante la villeggiatura con un amico professore di filologia, scrissi sul finire del '94, rapidamente, in un paio di settimane, un libricciuolo polemico sul metodo della *Critica letteraria* e sulle condizioni di essa in Italia, che mise a rumore quel piccolo mondo e mi cacciò in molte brighe, le quali durarono parecchi mesi.

Ricordo ancora la meraviglia del vecchio erudito napoletano, don Bartolommeo Capasso³⁵, quando udì tanto clamore mosso dal pacifico ospite dell'Archivio di Stato, e il sorriso con cui mi chiamava « un Garibaldi della critica ». Ma anche quel libricciuolo doveva essere nella mia intenzione un mezzo per definire a me stesso la metodica della storiografia letteraria, come già avevo fatto per la storia in genere: un atto insomma di liberazione personale, e non l'inizio di una professione di filosofo dell'arte: tanto che, non ancora sedate le polemiche, già io era tornato alle indagini ispano-italiane, e, compiutele alla meglio per tutto il periodo medievale e del Rinascimento, tentavo³⁶ il vasto pelago del seicento.

Senonché avevo appena ripigliato il filo del mio lavoro, quando il Labriola

³⁵ Maestro della storia napoletana (1815-1900).

³⁶ « Saggiavo, mi cimentavo con » (latinismo). Si noti *era* ma *tentavo*.

m'invio da Roma, nell'aprile del '95, perché lo leggessi e cercassi di farglielo stampare, il primo dei suoi saggi sulla concezione materialistica della storia, quello sul *Manifesto dei comunisti*³⁷: che io lessi e rilessi, e mi sentii di nuovo tutta accendere la mente, e non potei più distogliermi da quei pensieri e problemi, che si radicavano e allargavano nel mio spirito. Rimasero dunque sospese, e quasi abbandonate, le ricerche sulla Spagna nella vita italiana; e mi detti per più mesi con ardore indicibile agli studi, fin allora a me ignoti, della Economia. Senza troppo impacciarmi di manuali e libri di divulgazione, studiai i principali classici di quella scienza e lessi tutto ciò che vi ha di non volgare nella letteratura socialistica³⁸; e, sempre volto a impadronirmi dei punti essenziali e a schiarirmi le questioni più difficili, mi trovai in breve tempo affatto orientato, con meraviglia del Labriola, che mi fece ben presto confidente dei suoi dubbi e dei suoi tentativi di più esatto teorizzamento delle concezioni marxistiche.

Né minore fu la meraviglia, anzi lo stupore, di qualche mio amico, economista di professione, che nelle conversazioni con me si trovò più volte in impaccio, perché io avevo ben fermi i concetti fondamentali e tiravo le conseguenze a fil di logica e con logica intransigenza, laddove egli conosceva assai più cose di me, ma non le possedeva saldamente congiunte. E gli studi di economia, che nel marxismo facevano tutt'uno con la concezione generale della realtà ossia con la filosofia, mi dettero occasione di tornare sui problemi filosofici, e particolarmente su quelli di etica e di logica, ma anche in genere sulla concezione dello spirito e dei vari modi del suo operare. Meditazioni tutte, che, come gli studi economici, avevano sempre per fine ultimo la Storia, alla quale per qualche tempo disegnai di far ritorno, armato di economia e di materialismo storico; e già avevo tirato le prime linee di una siffatta storia per l'Italia meridionale e m'ero messo a spogliare a tal fine cartulari³⁹ e codici diplomatici. Ma quella pratica con la letteratura marxistica, e il seguire che feci per qualche tempo, con teso animo⁴⁰, le riviste e i giornali socialisti tedeschi e italiani, mi scossero tutto e suscitavano in me per la prima volta un sembiante⁴¹ di appassionamento politico, dandomi uno strano sapore di nuovo, come a chi per la prima volta, e non più giovane, s'innamori e osservi in sé medesimo il misterioso processo della nuova passione. A quel fuoco bruciai altresì il mio astratto moralismo, e appresi che il corso della storia ha diritto di trascinare e schiacciare gli individui. Non preparato nel-

37 *In memoria del Manifesto dei comunisti* (cioè del famosissimo proclama di Karl Marx e Friedrich Engels, 1848), ristampato anche dal Croce in epoca fascista in appendice al saggio del Labriola precisamente intitolato (1896) *La concezione materialistica della storia* (dove naturalmente «materialismo» va inteso in senso storico o dialettico: dottrina che interpreta il mondo in funzione dei sottostanti rapporti sociali). Altra, ulteriore opera marxistica del Labriola (che aveva fatto a tempo a corrispondere con l'Engels, morto nel 1895; il Marx era morto nel 1883) fu *Discorrendo di socialismo e di filosofia*.

38 Proprio del Croce (da cui in Bacchelli) è l'uso dell'aggettivo *socialistico* (e *comunistico*, e perfino *fascistico*), riservando *-ista* al sostantivo.

39 Sillogi ufficiali antiche di documenti appartenenti a istituti medievali, specialmente abbazie. Il codice diplomatico è invece una raccolta di documenti archivisticamente sparsi.

40 Cfr. nel saggio desantisiano sul purismo: *con atteso animo*.

41 «Parvenza».

l'ambiente familiare a fanatismo, e nemmeno a simpatie, pel liberalismo corrente e convenzionale della politica italiana; non edificato sul conto di esso per quel che ne avevo udito giudicare e satireggiare e vituperare in casa dello Spaventa; mi parve di respirare fede e speranza nella visione della palingenesi ⁴² del genere umano, redento dal lavoro e nel lavoro.

Ma quell'appassionamento politico e quella fede non durarono: corrosa la fede dalla critica che venni facendo dei concetti del marxismo, critica tanto più grave in quanto voleva essere una difesa e una rettificazione, e che si manifestò in una serie di saggi composti tra il 1895 e il 1900, raccolti poi nel volume *Materialismo storico ed economia marxistica*; scemato l'appassionamento, perché *natura tamen usque recurrit* ⁴³, e la mia vera natura era quella dell'uomo di studio e di pensiero.

Del tumulto di quegli anni mi rimase come buon frutto l'accresciuta esperienza dei problemi umani e il rinvigorito spirito filosofico. La filosofia ebbe da allora parte sempre più larga nei miei studi, anche perché in quel mezzo, distaccandomi alquanto intellettualmente dal Labriola che non sapeva perdonarmi certe conclusioni che io traevo dalle sue premesse, cominciai la mia corrispondenza e la mia collaborazione col Gentile, che conobbi giovanissimo, ancora studente della università di Pisa, e che aveva pubblicato recensioni dei miei lavori intorno alla teoria della storia e al marxismo, e a me si era rivolto per la ristampa degli scritti di Bertrando Spaventa. Col Gentile, oltre alcune affinità pratiche, mi stringevano affinità di svolgimento mentale e di cultura, perché anch'esso si era dapprima provato negli studi letterari come scolaro del D'Ancona ⁴⁴ e si era addestrato nelle indagini filologiche, e, come me, prendeva e prende sempre singolar piacere in quel genere di lavoro, che richiama la mente al determinato e al concreto e che non è lavoro che possa affidarsi ai « carrettieri » (come dicono i tedeschi), ma che ogni studioso valido deve saper compiere da sé, pei propri bisogni e secondo i propri fini. Così, con animo ampliato e con compagnia intellettuale assai migliore di quella che mi era toccata in giovinezza a Napoli, si rinnovò in me il bisogno di dare forma, prima d'imprendere altri particolari lavori, alle vecchie mie meditazioni sull'arte, che fra tante interruzioni e distrazioni mi avevano pur accompagnato costantemente già dagli anni del liceo in cui leggevo le pagine del De Sanctis, e che nel corso dei miei più recenti studi avevano perso il loro carattere isolato e monografico, entrando in relazione con gli altri problemi dello spirito. Mi sembrava che, mettendo in iscritto ciò che avevo nel capo, mi sarei alleggerito di un peso, del quale non potevo in niun modo liberarmi col dimenticarlo. E ardi formare il proposito di comporre una

⁴² « Rinnovamento » (in senso di socialismo umanitario).

⁴³ Fine di una vulgata citazione (dove veramente è il futuro *recurret*) dalle Epistole oraziane, « Naturam expelles furca, tamen ... ».

⁴⁴ Con la memoria (1896) sulle commedie del Lasca, elaborata appunto presso la Scuola Normale Superiore di Pisa sotto la direzione del più noto esponente del metodo storico, Alessandro D'Ancona.

Estetica e una storia dell' Estetica, per la prima delle quali mi andavo immaginando di avere in pronto tutte o quasi le dottrine da esporre. Questo proposito formai nell'autunno del '98, ma lo dovei differire all'estate seguente per alcuni strascichi di lavori economici e storici, e anche per le pubblicazioni che diressi e curai pel centenario, celebrato in Napoli, della Repubblica napoletana del 1799 ⁴⁵.

Ma, quando mi accinsi all'opera e cominciai a raccogliere i miei sparsi concetti, mi ritrovai ignorantissimo: le lacune si moltiplicarono al mio sguardo; quelle stesse cose, che credevo tenere ben ferme, ondeggiarono e si confusero; problemi non sospettati si fecero innanzi chiedendo risposta; e per cinque mesi quasi non lessi nulla, passeggiavi per lunghe ore, passai mezze giornate e giornate intere sdraiato sulla sofà, frugando assiduamente in me stesso, e segnando sulla carta appunti e pensieri, dei quali l'uno criticava l'altro. Più ancora crebbe questo tormento, quando nel novembre mi provai a stendere in una concisa memoria le tesi fondamentali dell' Estetica, perché, per una decina di volte almeno, portato innanzi il lavoro sino a questo o a quel punto, mi avvedevo di un passaggio da compiere, logicamente non del tutto giustificato, e mi rifacevo da capo per iscoprire nei principî l'oscurità o l'errore che mi aveva condotto a quel mal passo; e, rettificato l'errore, mi rimettevo in via, e più in là intoppavo di nuovo in alcunché di simile. Solo dopo altri sei o sette mesi potei mandare in tipografia quella memoria nella forma in cui si trova stampata, col titolo di *Tesi fondamentali di un'Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, arida ed astrusa, ma dalla quale, compiuta che l'ebbi, uscii non solo affatto orientato sui problemi dello spirito, ma di più con l' intelligenza sveglia e sicura di quasi tutti i principali problemi sui quali si sono travagliati i classici filosofi: intelligenza che non si acquista con la semplice lettura dei loro libri, ma col ripetere in sé medesimi, sotto lo stimolo della vita, il loro dramma mentale.

All'abbozzo della parte teorica sarebbe dovuta seguire la parte storica del libro; ma, dopo essermi riposato alquanto in altre letture e lavori, al ritorno dalla villeggiatura, quando stavo per raccogliermi in quella storia, accadde che fu sciolta, nel novembre del 1900, in conseguenza di uno scandaloso processo, e sottoposta ad inchiesta, la rappresentanza comunale di Napoli, e affidata l'amministrazione a un commissario straordinario. Invitato, non potei sottrarmi al dovere di coadiuvare quel commissario, prendendo a reggere l'amministrazione delle scuole elementari e medie del Comune, e passando l'intera giornata in ufficio dalle otto del mattino alle otto della sera. Anche negli anni precedenti avevo assunto incarichi amministrativi di pubblici istituti, mosso dal medesimo sentimento; ma, quantunque li adempiessi con iscrupolo, né allora né poi ho ritrovato in tale sorta di lavoro quella soddisfazione che nasce dal fare qualcosa con la piena adesione dell'animo, con la persuasione di saperla fare bene e di mettervi il meglio delle proprie forze. Onde non solo non li ho mai sollecitati, ma non li ho accettati

⁴⁵ In quegli anni (1897) il Croce scrisse anche il volume sulla *Rivoluzione napoletana del 1799*.

se non quando non ho trovato altri, volenterosi al pari di me e di me più adatti, che volessero assumerli: e questa è stata, ed è, mia norma costante. Dopo sei mesi, toltomi il peso di quell'incarico, ripigliai e condussi a termine nel settembre il volume di teoria e storia dell'Estetica, che nel novembre fu inviato in tipografia e venne alla luce nell'aprile del 1902.

Nel rileggere le prove di stampa di quel volume, mi si fecero evidenti due cose: prima, che non potevo lasciarlo così solo, senza svolgimenti particolari, applicazioni, esemplificazioni e relative discussioni e polemiche; seconda, che quel libro, nel quale mi pareva di avere vuotato il mio cervello di tutta la filosofia accumulata, me l'aveva invece riempito di nuova filosofia, cioè di dubbi e di problemi, specialmente intorno alle altre forme dello spirito, delle quali avevo tracciato le teorie in relazione con l'Estetica, e intorno alla concezione generale della realtà. Deliberai dunque di considerare quel libro come una sorta di programma o di abbozzo, da compiersi, per una parte, mercé la pubblicazione di una rivista, e per l'altra con una serie di volumi, teorici e storici, che determinassero più particolarmente il mio pensiero filosofico. E già più volte con l'amico Gentile si era discusso dell'opportunità di una nuova rivista, che avesse un preciso indirizzo ideale; e io aveva ⁴⁶ rinviato la cosa al tempo in cui mi sarebbe stato permesso di disporre delle mie forze, allora impegnate nel preparare l'*Estetica*. Nell'estate del 1902, mi parve che quel tempo fosse venuto, e disegnai la « Critica », rivista di storia, letteratura e filosofia, nel cui programma esposi con nettezza gl'indirizzi che ci saremmo adoperati a difendere e a promuovere e quelli che avremmo avversati. E affinché la rivista non si restringesse a una monotona sequela di severe recensioni, e d'altro canto non si disperdesse in argomenti svariati e saltuari, stabilii di rivolgerne gli articoli alla illustrazione della vita intellettuale italiana dell'ultimo cinquantennio, ossia dalla formazione del nuovo Stato italiano, della nuova Italia, pensando altresì che questa materia prossima, col suscitare più vivace attenzione, sarebbe servita da ottimo « testo di prediche », ossia di dilucidazioni teoriche; e assegnai al Gentile la storia della filosofia italiana di quel periodo, e tolsi su di me la storia della letteratura. Veramente, ciò feci con non poca perplessità, sia per aver io seguito fin allora quella recente letteratura da semplice lettore e curioso, senza darmene gran pensiero, sia anche perché, e per natura d'ingegno e per essere allora tutto preso da problemi filosofici, temevo che sarei stato poco disposto all'esercizio vero e proprio della critica letteraria. Ma quella trattazione era pure indispensabile, e io non trovavo tra i miei amici alcuno che vi fosse adatto; onde cominciai a farla io, non senza timidezza e impaccio, come si vede dai primi saggi, confortandomi nel pensiero che, se non altro, avrei sgombrato il terreno da preconcetti, posti bene taluni problemi da risolvere e aperta la via a critici e storici migliori di me. E sebbene una certa fiducia mi nascesse di poi - così dai consensi che incontravo come dall'esercizio

46 Come sopra *era*, sotto *poteva* ecc.

stesso (che è creatore di attitudini), e soprattutto dallo scorgere che altri, rivaleggiando e aristarcheggiando ⁴⁷, non riusciva a far meglio di me e solamente ostentava maggiore pompa di stile e maggiore copia di parole, quei saggi ritengono ancora oggi per me il precipuo valore di esemplificazioni di una dottrina estetica piuttosto che di un libro pensato col fine principale di penetrare nell'interno spirito della più recente letteratura. Se questo fosse stato il mio vero fine, li avrei atteggiati diversamente, come diversamente si atteggiavano quelli di essi o quelle parti di essi, che furono via via investiti da siffatto interesse, più propriamente storico.

La fondazione della « Critica » (il cui programma fu divulgato nel novembre del 1902, e il primo fascicolo uscì il 20 gennaio dell'anno seguente) segna il cominciamento di un'epoca della mia vita, quella della maturità, ossia dell'accordo con me medesimo e con la realtà. Per lunghi anni, avevo quasi sempre sofferto di disarmonia tra ciò che facevo e ciò che, sia pure confusamente, sentivo che si doveva fare: di scissione tra l'uomo pratico e il teoretico, l'uno dei quali leggeva e scriveva, e l'altro oziava e si procacciava soddisfazioni in modi vari, disparati e occasionali; tra una sorta di studi, che non rappresentava l'utilità che io potevo arrecare, e la voce della coscienza, che mi rimproverava e mi spronava ad altro segno. Ma, nel lavorare alla « Critica », mi si formò la tranquilla coscienza di ritrovarmi al mio posto, di dare il meglio di me, e di compiere opera politica, di politica in senso lato: opera di studioso e di cittadino insieme, così da non arrossire del tutto, come più volte m'era accaduto in passato, innanzi a uomini politici e cittadini socialmente operosi. Non che io presumessi molto dell'opera mia; e se mi udii chiamare dopo alcuni anni e per alcuni anni maestro e guida spirituale dei giovani, ciò non fu senza mia meraviglia, commista talvolta di fastidio; ma ero soddisfatto di venire ormai spiegando tutte le forze che possedevo, grandi o piccole che fossero, tutte. L'ideale che vagheggiavo era tratto non già dalla mia persona, ma bene dalla mia varia esperienza, perché, avendo vissuto nel mondo accademico abbastanza da conoscerne virtù e difetti, e serbato insieme il sentimento della vita reale, e della letteratura e della scienza come nascenti da essa e rinnovellanti in essa, indirizzavo le mie censure e le mie polemiche per una parte contro i dilettanti e i lavoratori antimetodici, e per l'altra contro gli accademici adagiati in pregiudizî e ozianti nelle esteriorità dell'arte e della scienza.

La direzione e la collaborazione alla « Critica » erano un servizio che più direttamente rendevo alla cultura italiana; al qual fine potei negli anni seguenti concorrere altresì per mezzo di collezioni scientifiche e letterarie, tentate prima da solo con una serie di « Studi », dei quali uscirono due volumi, e poi in modo assai più largo ed efficace mercé l'ardita volontà di un giovane editore pugliese,

⁴⁷ Cioè, ostentando ipercritica (dal nome, passato in proverbio, del più celebre grammatico ed editore alessandrino, Aristarco di Samotraccia).

il Laterza ⁴⁸ di Bari, che si era rivolto a me per consiglio. Nacque per tal modo nel 1906 la collezione dei « Classici della filosofia moderna », ideata dal Gentile e curata da lui e da me, e più tardi quella degli « Scrittori d'Italia », e altre minori; e molti volumi furono da me o per mio consiglio stampati o ristampati nella « Biblioteca di cultura moderna », che il Laterza aveva già iniziata quando io lo conobbi; e in questa feci larga parte alle opere degli scrittori meridionali del periodo del Risorgimento e dei primi tempi dell'Unità, allora quasi ignoti. Ma, intanto, non perdevo di vista il mio lavoro più propriamente scientifico, lo svolgimento e compimento di quel complesso di pensieri implicito nell'*Estetica*, e che urgeva nel mio intelletto con le molteplici domande che mi aveva poste dinanzi. Così, preparando, com'è stato mio costante costume, quasi tutto il materiale della « Critica » per una o due e talvolta tre annate avanti, mi procuravo l'agio di attendere a quegli altri lavori, che a mio senso erano i principali; e potei dar fuori nel 1905 un primo disegno di *Logica*, nel 1906 il saggio sullo *Hegel*, nel 1907 l'abbozzo della mia *Filosofia del diritto come Economica*, nel 1908 la completa *Filosofia della pratica*, nel 1909 in forma sviluppata la *Logica*; ai quali volumi feci seguire nel 1910 i *Problemi di Estetica*, nel 1911 la monografia sul filosofo al quale mi legava maggiore affinità, sul *Vico* (preceduta e accompagnata da lavori filologici, bibliografici ed editoriali sul medesimo filosofo), nel 1912 le prime memorie sulla *Teoria della storiografia*, nel 1913 le altre sul medesimo argomento, e il *Breviario di Estetica*. E testé, come naturale prosecuzione dei miei saggi sulla teoria della storia, ho menato a termine un'ampia storia della *Storiografia italiana dai primi del secolo decimonono ai giorni nostri*, che sarà via via pubblicata nella seconda serie, aperta quest'anno, della « Critica ». Ai quali lavori sono da aggiungere le molteplici monografie e saggi particolari e le numerose edizioni da me curate di testi e documenti, che tutte servirono e servono al fine principale dei miei studi.

Quest'opera degli ultimi dodici anni, che sono stati sinora i più fecondi della mia vita, deve rimanere qui appena adombrata, appunto perché è l'uscita dalle angustie del periodo precedente, la soluzione dei miei contrasti interiori, il raggiungimento della calma, di quella calma che, in quanto tale, offre scarsa materia di racconto. E, col parlare di calma, non intendo godimento e riposo, ma fatica e lavoro armonico, concatenato, sicuro di sé; e non intendo nemmeno avere spezzato in due il processo dell'imparare e del produrre, come se prima avessi imparato ed ora semplicemente mettessi in opera l'imparato. Ché anzi ciò che veramente mi parve di avere appreso nell'entrare in questo periodo è l'arte dell'imparare, senza più dissiparmi come innanzi mi accadeva, senza aggregare sterilmente cognizioni a cognizioni con metodo estrinseco: d'imparare, movendo da bisogni interiori, guidato da principî, consapevole delle difficoltà, paziente nell'attendere e lasciar maturare. Onde ho sperimentato in me stesso la falsità

48 Giovanni Laterza (1873-1943), che doveva diventare l'editore del Croce.

della dottrina pedagogica che confina l'educazione a una prima parte della vita (alla prefazione del libro), e la verità della dottrina contraria che concepisce la vita intera come continua educazione, e il sapere come unità del sapere e dell'imparare. E quando si sa senza più poter imparare, quando si è educati senza possibilità di meglio educarsi, la vita si arresta e non si chiama più vita ma morte.

III. SVOLGIMENTO INTELLETTUALE

Come ho accennato, sin da quando studiavo al liceo lessi le opere del De Sanctis, che mi colpirono vivamente e mi mossero perfino a esercitare nei componimenti che scrivevo per la scuola la critica letteraria. Ma se allora io avessi compreso a pieno il pensiero del De Sanctis, possedendolo nella sua idea fondamentale e in ogni particolare giudizio, con la congiunta e ricca esperienza che lo aveva dettato e sola poteva renderlo chiaro, sarei stato un mostro di natura, un ragazzo vecchio, o addirittura il De Sanctis medesimo, cangiato di vecchio in adolescente. La verità è, che del De Sanctis io coglievo appena qualche tratto, e soprattutto, ma assai in grosso, questo concetto dominante: che l'arte non è lavoro di riflessione e di logica, né prodotto di artificio, ma è spontanea e pura forma fantastica. Le ragioni filosofiche di questo concetto, i suoi necessari complementi, la concezione generale alla quale si congiunge, le conseguenze che ne derivano pel giudizio e per l'azione, tutto ciò mi rimaneva oscuro e involuto, e solo a poco a poco sono andato poi svolgendolo e scorgendolo, né forse l'ho ancora svolto e visto in ogni parte.

C'è un modo semplicistico e falso d'immaginare la relazione di un pensiero col suo antecedente, un modo che è in istretto legame con la concezione fallace dello svolgimento educativo; e consiste nel rappresentare quella relazione come se un ingegno, nei suoi anni giovanili, si venga rendendo esatto conto di quel che si è prodotto fino a lui, e, movendo poi da questo punto bene associato, progredisca col criticare, rettificare ed aggiungere. Ma lo svolgimento effettivo accade in guisa affatto diversa, e, quasi si potrebbe dire, non coll'intendere ma col fraintendere, o non solo coll'intendere, ma anche col non intendere. Il progresso dello spirito si attua col risolvere problemi nuovi, diversi da quelli che occuparono i predecessori; e tra quei nuovi problemi è l'opera stessa dei predecessori, che dapprima sta innanzi al nuovo spirito come una « cosa in sé ⁴⁹ », cioè come nulla, e via via entra a far parte di esso come problema: sicché intendere il predecessore e progredire oltre di lui non sono due stadi distinti, ma uno stadio solo, non due ma un unico processo.

Il problema generale, al quale io ora mi avvedo di avere per lunghi anni lavorato, si potrebbe formulare come quello di accogliere e risolvere il pensiero del De Sanctis in una mente disposta in altro modo dalla sua, cioè intesa a de-

49 È la celebre espressione kantiana (*Ding an sich*).

terminare quanto in lui rimaneva indeterminato, a stringere in fascio con coerenza sistematica tutti i quesiti storicamente esistenti della filosofia, anche quelli formati dopo il De Sanctis; così da far sorgere una filosofia dove egli aveva dato semplici saggi su particolari scrittori e delineazioni di storia letteraria, e, in conseguenza, una critica e una storiografia nuove in più punti, e nuove nella loro fisiologia, per effetto di quell'approfondimento e sistemazione filosofica. E il mezzo per tale opera, o il lievito di questo fermento, doveva essere il pensiero completo e in tutte le sue relazioni di quel concetto dell'arte, che io avevo dapprima accolto isolato ed astratto e che si sarebbe via via venuto creando un corpo meno manchevole e diversamente conformato rispetto a quello che aveva nel De Sanctis. Ma è superfluo dire che, per la nota unità di problema e soluzione, questo generale problema non esisteva per me in guisa consapevole e reale, nel mio affacciarmi alla vita del pensiero, e che esso è questa vita stessa, come realmente e particolarmente l'ho vissuta, fino al punto in cui è pervenuta a formolarsi a sé medesima come problema generale e generale soluzione.

Per codesta complicatezza e durezza dell'effettuale⁵⁰ svolgimento, accadde che io, lettore amoroso del De Sanctis, il quale avrei dovuto sapere « per lo senno a mente »⁵¹, che un'erudizione disgiunta dalla filosofia non è né critica né storia ma materiale incoerente (e forse ciò sapevo bensì « a mente », ma non « per lo senno », e dicevo altresì in astratte parole), mi venni a lungo avvolgendo nella erudizione senza filosofia e nella aneddotica. E mi vi compiacevo, sia per certe mie naturali tendenze di bibliofilo e di curioso, sia perché quella era la tendenza del tempo; e quella tendenza non solo seguì, ma esagerai e materializzai per la logica consequenzialità che era del mio temperamento mentale. Pure, se ciò non avessi fatto, non solo non avrei mai potuto intendere davvero, solidamente, il pensiero del De Sanctis (il superamento della mera erudizione), essendo siffatta intelligenza correlativa alla esperienza di ciò che viene superato e che bisogna prima aver vissuto in sé stessi; ma non sarei mai stato in grado di dare di poi quella elaborata e particolare determinazione dei rapporti tra critica storica e critica estetica, e in genere tra erudizione e storia, che ho data, distinguendo, per esempio, l'erudizione dalla storia filologica, e la storia filologica da quella poetica, e tutte insieme dalla storia vera e propria, dalla storia storica. Quante volte, nello svelare le debolezze dell'eruditismo e filologismo, le sue interne contraddizioni, le sue comiche illusioni, mi son detto: — Molti immagineranno che, nel formare questo tipo psicologico, nello schizzare questa caricatura, io abbia preso la materia da questo o quello dei filologi, che vengo criticando; ma la vera materia l'ho trovata in me stesso, il vero tipo sono io a me stesso, io che ricordo quel che credevo, o almeno che mi passava di fuga per la mente (fugato dal buon senso), quando lavoravo da mero erudito e da aneddotista.

50 « Effettivo », raro termine scolastico (anche nel Machiavelli) risuscitato dallo storicismo.

51 Espressione del fiorentino cinquecentesco (Varchi, Galileo).

Allo stesso modo accadde che, laddove nel *De Sanctis* avrei potuto trovare (come ve la trovo ora) una sana e semplice morale, austera senza esagerazioni, alta senza fanatismi, io per alcuni anni vagassi dapprima nella più pungente incertezza, e poi mi adagiassi per qualche tempo in una concezione che era inferiore a quella del *De Sanctis*, nello scolasticismo herbartiano, in cui l'ideale morale veniva bensì energicamente asserito, ma come cosa di altro mondo, come avente sotto di sé l'uomo, materia bruta, sulla quale segnava or sì or no, ora più spiccata ora meno, la propria stampa. Pure, quantunque io abbia di poi criticato codesta concezione, e l'abbia volta in satira (e anche in essa satireggiato me medesimo ossia il mio passato), sta di fatto che quel rigorismo e astrattismo era la via che dovevo necessariamente percorrere per intendere la concretezza morale e innalzarla a teoria filosofica. E quel rigorismo, che era insieme amore per l'acuta distinzione, come mi salvò dall'associazionismo e dal positivismo e dall'evoluzionismo, così del pari mi mise in guardia e m'impedì di cadere negli errori dello hegelismo, ora naturalistico ora mistico, che, dialettizzando frettolosamente e spesso mitologicamente, cancellava o fiaccava le distinzioni stesse, le quali hanno e danno vita al processo dialettico.

Né solo quella concezione platonico-scolastico-herbartiana mi protesse dal naturalismo e materialismo dominanti al tempo della mia giovinezza e mi armò per il futuro, ma, anche, essa mi rese del tutto impenetrabile alle insidie del sensualismo e decadentismo⁵², che allora si iniziarono e presto trovarono una figura rappresentativa nel mio quasi coetaneo e correghionale⁵³, ma non correghionario, Gabriele D'Annunzio. Non rammento di aver mai, nemmeno per un istante, smarrito il discernimento tra raffinatezza sensuale e finezza spirituale, voli erotici ed elevatezza morale, falso eroismo e schietto dovere; e non mai, pure ammirando a luoghi l'arte del D'Annunzio, detti il più fuggevole e sentimentale assenso all'etica che egli suggeriva o addirittura predicava. Quello che si è scritto più volte da giovani critici circa le affinità o le analogie tra l'opera del D'Annunzio e la mia, è semplice parto d'immaginazione, e fa sospettare la mancanza nei critici del discernimento ora accennato, che in me è stato sempre nettissimo. Il D'Annunzio ed io siamo spiritualmente di diversa razza; né, d'altra parte, sarebbe stata agevole un'efficacia di lui sull'animo mio, perché i coetanei di solito non operano sui coetanei, ma sulla nuova generazione, e infatti il dannunzianesimo propriamente detto è cosa della generazione che si formò dopo il 1890. La mia generazione, se mai, fu carducciana.

Altra immaginazione o falsa congettura devo dichiarare quella del mio

⁵² Questo termine, inventato per dilleggio dai critici naturalisti in Francia contro i più raffinati esteti del simbolismo e postsimbolismo, e da questi adottato (una loro rivista s'intitolò «*Le Décadent*», mentre Verlaine scriveva «*Je suis l'Empire à la fin de la décadence*»), è adoperato dal Croce in senso largo (per indicare l'atteggiamento particolarmente del D'Annunzio) e moralisticamente negativo. Altri critici usarono l'etichetta come neutramente descrittiva, sull'esempio del Momigliano.

⁵³ Il D'Annunzio, di tre soli anni maggiore, era abruzzese come il Croce.

«hegelismo», quasi tradizione domestica a me trapassata dal mio zio del lato paterno, Bertrando Spaventa, famoso hegeliano. Ho già detto come con lo Spaventa la mia famiglia avesse lasciato cadere ogni relazione; ma anche quando, recatomi a Roma in casa del fratello Silvio, ebbi tra mano per la prima volta i libri di Bertrando Spaventa, e mi provai a leggerli, essi, nonché iniziarmi allo hegelismo, piuttosto me ne stornarono. Ed altresì allora io ascoltava con grande fede le lezioni universitarie dello herbartiano e antihegeliano Labriola, e beveva avidamente le sue parole nelle conversazioni in casa dello Spaventa o per istrada, accompagnandolo all'uscire dall'università; e il Labriola, satirico e maldicente, non risparmiava frizzi al suo antico maestro e alla filosofia che questi aveva propugnata. Pure, quantunque l'autorità del Labriola avesse gran potere sopra me giovinetto, la ragione fondamentale della mia scarsa simpatia per gli scritti dello Spaventa era nella profonda diversità d'indole che da lui mi divideva. Perché lo Spaventa proveniva dalla chiesa e dalla teologia; e problema sommo e quasi unico fu sempre per lui quello del rapporto tra l'Essere e il Conoscere, il problema della trascendenza e dell'immanenza, il problema più specialmente teologico-filosofico; laddove io, vinte le angosce sentimentali del distacco dalla religione, mi acquietai presto in una sorta di inconsapevole immanentismo, non interessandomi ad altro mondo che a quello in cui effettivamente vivevo, e non sentendo direttamente e in primo luogo il problema della trascendenza, e perciò non incontrando difficoltà nel concepire la relazione tra pensiero ed essere, perché, se mai, la difficoltà sarebbe stata per me il contrario: concepire un essere staccato dal pensiero o un pensiero staccato dall'essere. Ciò che veramente mi suscitava interessamento, e mi costringeva a filosofare per brama di luce, erano i problemi dell'arte, della vita morale, del diritto, e più tardi quelli della metodologia storica, ossia del lavoro che mi proponevo di esercitare. A questo vivo bisogno nessun soddisfacimento trovavo negli scritti dello Spaventa, che mi respingevano altresì per la loro forma arida ed astratta, secca e travagliosa ⁵⁴ insieme, così diversa da quella del De Sanctis, semplice, popolare, tutta cose, sempre in vivace ricambio con la vita reale. Né pensavo allora a cercare lo Hegel nello Hegel, sia perché la mia scarsa preparazione filosofica non l'avrebbe consentito, sia anche per un terrore creatomi dalle pagine dello Spaventa: giacché (ragionavo io allora), se l'espositore e l'interprete è così oscuro, che cosa sarà mai il testo originale? E ci vollero anni d'esperienze per persuadermi che i commentatori e gli espositori sono per solito di gran lunga più oscuri dell'autore commentato. Si aggiunga che la filosofia hegeliana della storia turbava la mia pudicizia di erudito ⁵⁵; sicché, quantunque con la teoria desanctisiana dell'arte avessi assorbito nel sangue molto buon idealismo vichiano e hegeliano, io non mi rendevo conto di ciò, anzi mi sforzavo d'inquadrare quella teoria dell'arte nella filosofia herbartiana, incorag-

⁵⁴ «Involuta».

⁵⁵ In quanto l'interpretazione idealistica della storia trascendeva, per non dire annullava, le ricerche minute dell'acclaramento erudito dei fatti.

giato dal Labriola il quale mi aveva un giorno confessato, che gli herbartiani non erano così bene riusciti in estetica come gli idealisti, e mi consigliò poi alcuni libri di herbartiani eclettici che tentavano sulla base dello herbartismo una conciliazione con l'estetica dell' Idea.

La mia condizione mentale di idealista desanctisiano in estetica, di herbartiano nella morale e in genere nella concezione dei valori, di antihegeliano e di antimetafisico nella teoria della storia e nella generale concezione del mondo, di naturalista o intellettualista ⁵⁶ nella gnoseologia, questi elementi non armonizzati ma nemmeno confusi tra loro, e piuttosto messi l'uno accanto all'altro come in un ordinamento provvisorio e lacunoso, si possono vedere riflessi già in alcuni articoletti da me pubblicati prima dei venti anni (e raccolti nel ricordato libretto *Iuvenilia*), e poi, per la lunga stasi prodotta dagli studi di erudizione, nei miei primi scritti filosofici sul *Concetto della storia* e sulla *Critica letteraria*; e tracce se ne osservano ancora qua e là in taluni dei miei scritti immediatamente consecutivi. Il lievito dello hegelismo sopraggiunse nel mio pensiero assai tardi; e la prima volta attraverso il marxismo e il materialismo storico, che, come avevano ravvicinato il mio maestro Labriola allo Hegel e alla dialettica ⁵⁷, così mi fecero avvertire quanta concretezza storica fosse, pur in mezzo a tanti arbitri e artifici, nella filosofia hegeliana. Ma anche lo Hegel, che mi veniva presentato nella interpretazione e adattamento del Marx e dell' Engels, fu accolto da me con cautela critica, come si vede dai miei saggi sul materialismo storico, nei quali mi argomentai di purgare questa dottrina da ogni residuo di astratto apriorismo, sia di « filosofia della storia », sia di più recente « evoluzionismo »; e difesi il valore dell'etica kantiana, e non prestai fede al mistero della sottostruttura o Economia (travestimento dell' Idea), che opererebbe sotto la coscienza, e della soprastruttura o coscienza, che sarebbe mero fenomeno di superficie ⁵⁸. In modo più diretto mi avvicinai ancora allo Hegel mercé l'amicizia e la collaborazione col Gentile, nel quale rinasceva la tradizione dello Spaventa, resa più flessibile, più moderna, più aperta alla critica e all'autocritica, più varia d'interessi spirituali; sicché s'iniziò una reciproca efficacia tra noi due e una scambievole correzione pur nelle vie alquanto diverse talvolta da ciascuno di noi seguite.

Ma fu nell'aspro travaglio che, come ho detto, mi costò l'*Estetica*, che io superai per me e da me il naturalismo e lo herbartismo, che ancora mi legavano; superai, cioè, la logica naturalistica mercé quella dei gradi spirituali o dello sviluppo, non riuscendomi in altro modo d'intendere il rapporto di parola e

56 Chi dà il primato alla razionalità e all'intelletto astratto, antiidealisticamente.

57 Lo schema triadico della realtà (per tesi, antitesi e sintesi) che è al centro del sistema hegeliano (logo, natura, spirito; arte, religione, filosofia), ma visto attraverso l'applicazione del materialismo dialettico di Marx ed Engels (sviluppo storico per contraddizione e opposizione).

58 Nella filosofia della prassi (marxismo) la sottostruttura economica (rapporti di produzione) determina la soprastruttura cosciente (giuridica, culturale ecc.). Il Croce compara la sottostruttura alla Idea hegeliana, celata nelle varie fasi dell'evoluzione dialettica (in sé, per sé, in sé e per sé) fino al vertice dello Spirito assoluto.

logicità, di fantasia e intelletto, di utilità e moralità; e superai la trascendenza naturalistica attraverso la critica che venni irresistibilmente compiendo dei generi letterari, della grammatica, delle arti particolari, delle forme rettoriche⁵⁹, toccando quasi con mano come nello schietto mondo spirituale dell'arte s'introduca la « natura », costruzione dello spirito stesso dell'uomo; e, negata realtà alla natura nell'arte, mi spianai la strada a negargliela dappertutto, scoprendola dappertutto non come realtà, ma come prodotto del pensiero astraente. Infine, quello che poi chiamai dualismo di valori, e sceverai dal dualismo di spirito e natura, fu da me superato mercé la conclusione alla quale pervenni studiando il giudizio sull'arte e ogni altra forma di giudizio; che il pensiero vero è semplicemente il pensiero, l'espressione bella semplicemente l'espressione, e via dicendo; come il pensiero falso e l'espressione brutta è il non-pensiero e la non-espressione, il non-essere, che non ha realtà fuori del momento dialettico, che lo pone e lo dissolve.

Nella memoria delle *Tesi fondamentali* e nella prima edizione della *Estetica* rimangono per altro residui di un certo naturalismo, che è piuttosto kantismo; onde lo spettro della natura qua e là ricompare, e le distinzioni sono, almeno nelle parole e immagini adoperate, poste talvolta con qualche astrattezza. Ma, dato fuori quel libro e abbozzata una Logica, sentii giunto il momento di stringere più particolare conoscenza con quello Hegel, del quale sin allora avevo, piuttosto che studiate intere, assaggiate qua e là le dottrine. Ed ebbi una nuova conferma che i libri rimangono inerti e misteriosi quando sono letti senza che si sia già per proprio conto compiuto un lavoro che confluisca col contenuto di quei libri; e diventano efficaci quando intervengono a dialogare con noi per aiutarci a portare a chiarezza pensieri da noi abbozzati, a mutare in concetti i nostri presentimenti di concetti, a confortarci e assicurarci nella via che già abbiamo presa da noi stessi o presso la quale siamo pervenuti. E quando (e fu nel 1905) m'immersi nella lettura dei libri dello Hegel, mettendo da banda scolari e commentatori, mi parve d'immergermi in me stesso e di dibattermi con la mia stessa coscienza. Senonché, appunto per essere io venuto a quello studio con varia esperienza di cultura e con una sistemazione già delineata della filosofia e con la già eseguita critica di talune dottrine hegeliane sostituite da altre più valide, nemmeno in quel periodo fui « hegeliano ». Impossibile mi riusciva, in verità, al punto in cui ero giunto, l'atteggiamento, che è proprio della giovinezza, di accettare con fiducia una parola che non si è intesa a pieno e non si è interiormente rifatta e criticata, sol perché la si ascolta pronunziare da colui che si è scelto per guida, o da tal maestro che, avendo aperto la nostra mente a una verità, ci dispone a fede cieca o semicieca per altre sue parole, che non hanno ancora per noi l'evidenza del vero. Il quale atteggiamento, che ho più volte osservato anche in uomini di molto valore (e lo ebbe lo Spaventa rispetto a gran parte

⁵⁹ Alcune delle tesi particolari dell'Estetica crociana: la dissoluzione dei generi letterari e in genere della pluralità delle arti, il valore puramente pragmatico della grammatica e della retorica.

del sistema hegeliano, che egli si sforzava di pensare, e non vi riusciva davvero, e pure ripeteva e provvisoriamente riteneva), non era stato mai il mio, salvo appunto in qualche anno della giovinezza, quando, scolaro del Labriola, accettavo per fede e rispettavvo, senza veramente appropriarmela, la teoria delle «cinque» idee pratiche, «l'una indeducibile dall'altra»⁶⁰, e simili. Comunque, studiare lo Hegel e giovarmi di lui doveva essere, nel 1905, insieme un criticarlo e dissolverlo: onde il risultamento di quello studio fu il saggio *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*, pensato sul finire del 1905, scritto nell'inverno e pubblicato nell'estate del 1906. Lessi anche, circa quel tempo, i nuovi gnoseologi della scienza e i confusionarî prammatisti⁶¹, ricavandone una riprova di critiche già da me fatte nel lavorare sulle dottrine estetiche, e scoprendo l'affinità che è tra le loro critiche e quelle che lo Hegel moveva all'«intelletto astratto», ma fermamente rifiutando le soluzioni intuizionistiche e prammatistiche dei problemi filosofici, come già avevo rifiutato quella astrattamente speculativa dello Hegel.

Il concetto, al quale pervenni attraverso la critica dello Hegel e la generale revisione della storia della filosofia, fu ribadito nel titolo generale di *Filosofia come scienza dello spirito*, che diedi ai miei tre volumi o trattati di Estetica, Logica e Pratica. La quale mia concezione è stata più volte chiamata (in particolare da coloro che conoscono lo Hegel così come per fama uomo suole aborreire)⁶² «hegelismo» o «neohegelismo»; ma potrebbe altresì chiamarsi, a libito⁶³ e con pari diritto, «nuovo positivismo», «nuovo kantismo», «nuova teoria dei valori», «nuovo vichismo», e via dicendo: denominazioni che tutte, come la prima, non ne colgono il carattere proprio, che invece si dispiega abbastanza chiaro nella genesi da me esposta di sopra. Se nella filosofia dello Hegel si dà, come si è fatto in passato, importanza suprema al concetto di un Logo, che si ponga inconsapevole nel mondo della natura e si ritrovi nel mondo dello Spirito, e al congiunto concetto di una Logica di questo Logo, che percorra una lunga catena di triadi categoriche per raggiungere il vertice dell'Idea e di là precipitare verso la Natura, e al Concetto di una Fenomenologia che preceda questa Logica e sia come la scala per attingere l'empireo di essa, e ancora alle costruzioni *a priori* della natura e della storia umana, e ad altrettali prospetti pseudome tafisici, ai quali precipuamente lavorarono gli scolari e imitatori dello Hegel; la *Filosofia come scienza dello spirito*, da me disegnata, non è la prosecuzione, ma la totale eversione dello hegelismo. Perché, infatti, essa nega la distinzione di Fenomenologia e Logica; nega non solo le costruzioni dialettiche delle Filosofie della

60 La pluralità di reali irriducibili, sul modello delle monadi leibniziane, è al fondo della dottrina herbartiana (antihgeliana) passata al Labriola.

61 Allusione, per un verso, al contingentismo del Boutroux e all'epistemologia del Poincaré; per l'altro, al pragmatismo del Peirce e del James (che assume il valore pratico e non teoretico della verità). L'intuizionismo è quello del Bergson.

62 Si noti lo stilema arcaico.

63 «Ad libitum, a piacere».

natura e della storia, ma anche quella della Logica stessa; nega la triade di Logo, Natura e Spirito, ponendo come solo reale lo Spirito, nel quale la natura è nient'altro che un aspetto della spirituale dialettica stessa. Ma se, invece, nello Hegel si dà risalto soprattutto alla vigorosa tendenza verso l'immanenza e la concretezza, e alla concezione di una logica filosofica intrinsecamente diversa da quella del naturalismo, certamente la *Filosofia come scienza dello spirito* riconosce, se non proprio come suo padre (perché padre di lei non può essere, com'è chiaro, che il suo autore medesimo), certo come suo grande antenato lo Hegel, e, più remoto e non meno venerando, il Vico. Del resto, codeste denominazioni hanno scarsa importanza, e giovano più che altro a coloro che vogliono risparmiarsi la fatica di studiare un pensiero che non conoscono, sussumendolo ⁶⁴ in un altro che conoscono o che, più spesso, hanno per loro comodo immaginato di conoscere.

Via via che trattavo le varie parti della Filosofia dello spirito, quelle trattate prima si rischiavano, mostravano alcune contraddizioni da risolvere, si riaccordavano meglio tra loro e col tutto; donde il progresso del mio pensiero, che non è mai cessato dalla *Estetica* alla prima *Logica*, e da questa alla *Filosofia della pratica* e alla seconda edizione, o piuttosto rifacimento, della *Logica*, e al *Breviario di Estetica*, e agli scritti sulla *Teoria e storia della Storiografia*, e agli altri che li seguono o li seguiranno. Per attenermi alle cose principali, quel progresso si affermò nella sempre più rigorosa eliminazione del naturalismo, nel più forte accento messo sull'unità spirituale, e nell'approfondimento dato in estetica al concetto della intuizione, elaborato ora in quello di liricità ⁶⁵. Soprattutto, nel corso di quel lavoro, mi accadde di sperimentare in me stesso l'insostenibilità del vecchio concetto della verità che si attinga una volta per sempre, magari a coronamento di sforzi secolari e per la genialità di un singolo scopritore: concetto che persisteva nella mia *Estetica*, non già nettamente affermato, anzi qua e là tentennante e minato, ma come sottinteso e parziale pregiudizio non vinto, e si mostrava particolarmente nel modo alquanto crudo in cui era lumeggiata la storia di quella disciplina. Ora l'impossibilità che io osservavo in me di riposare sul pensiero già pensato, e il vedere rifiorire i problemi appena mietuta una messe di soluzioni, e ritornare in questione il già pensato (il che mi accadeva per ogni parte della filosofia che andavo trattando o ritrattando), mi ammaestrarono col fatto, che la verità non si lascia legare una volta per tutte. E, a un tempo, m'ispirarono modestia per il mio pensiero presente, che sarebbe apparso a me stesso domani insufficiente e da correggere, e indulgenza verso il me stesso del giorno prima, ossia del passato, che qualcosa aveva pure effettivamente pensato di vero, per inadeguato che apparisse al mio presente: modestia e indulgenza, che si conver-

⁶⁴ *Sussumere*: termine scolastico, « ricondurre un concetto nella sfera di uno più vasto ».

⁶⁵ Nella comunicazione, tenuta al congresso di Heidelberg (1908), *L'intuizione pura e il carattere lirico dell'arte* (ora nei *Problemi di estetica*), il Croce sostiene che l'arte, essendo unità e non somma di rappresentazione e contenuto, s'identifica con quel contenuto, personale o passionale, e può essere chiamata « lirica » (con allusione alla tripartizione tradizionale, e naturalmente negata, di poesia epica, drammatica e lirica).

tirano in pio sentimento verso i pensatori dei tempi trascorsi, ai quali mi guardai dal più rimproverare, come prima solevo, di non aver saputo fare ciò che nessun uomo o grand'uomo può: fermare l'eterna verità, ossia fissare come eterno l'attimo fuggente. E un'altra esperienza io feci, cioè che ogni progresso del mio pensiero non si compieva già con l'insistere nei termini dei problemi che avevo risolti, ma col formolarsi di nuovi problemi, e che questi, pur sorgendo sul fondamento dei precedenti, non ne erano tuttavia immediata conseguenza, ma erano stimolati da nuovi moti del sentimento e da nuove condizioni di vita. Così, per esempio, la determinazione del mio primo concetto dell'intuizione nell'altro di intuizione pura o lirica non accadde per un'inferenza ⁶⁶ dal primo, il quale per sé preso mi soddisfaceva e rimaneva inerte, ma dalle suggestioni venutemi nell'esercizio effettivo della critica letteraria, scrivendo le mie note sulla letteratura italiana contemporanea, e dal meditare direttamente sulle opere d'arte, procurando di mettere in armonia i vecchi coi nuovi pensieri che ne nascevano. Infine, nel preparare la mia *Filosofia della pratica* e indagare il rapporto tra intenzione e azione, negata la dualità di esse e la concepibilità di un'intenzione senza azione, ripensai alla dualità che avevo lasciata nella prima *Logica* tra concetto e giudizio singolare, ossia tra Filosofia come antecedente e Storia come conseguente, e scorsi chiaramente che un concetto, che non sia insieme giudizio del particolare, è tanto irrealistico quanto un'intenzione che non sia insieme azione. Allora mi rammentai anche dei lunghi dibattiti, avuti qualche anno innanzi col Gentile, sulla formola di derivazione hegeliana dell'unità della filosofia con la storia della filosofia ⁶⁷, che io rigettavo e il Gentile difendeva, senza persuadermi con la sua difesa; e allora fui tratto a consentire col Gentile, riserbandomi per altro di liberamente interpretare ed elaborare quella formola a mio modo, ossia in accordo col mio concetto dello Spirito, nel quale la filosofia è un momento, e perciò modificandola nell'altra dell'identità della filosofia con la storia: il che eseguii nella seconda edizione della *Logica*.

Questa conclusione è stata grandemente efficace non solo nell'ulteriore svolgimento del mio pensiero, ma in tutta la mia vita spirituale, essendo valsa a liberarmi definitivamente dallo scetticismo verso me stesso e verso l'umano potere di raggiungere il vero. Giacché, per orgoglioso che un filosofo sia (e orgoglioso io non sono mai stato né sono, nonostante certi scatti d'impazienza e certa vivacità polemica che altri può forse scambiare per orgoglio), come potrebbe mai presumere di aver esso solo, nel sistema che propone, « scoperta » la verità, che i secoli precedenti avrebbero ignorata? E per caparbio e pigro ch'esso sia (pigro quanto uno Schopenhauer!) ⁶⁸, come farebbe egli a non avvedersi, che la sua

66 « Deduzione ».

67 Forse il più vivace concetto dell'idealismo, del sapere come non cristallizzato ma concreto nella sua realizzazione storica.

68 Proverbiale la pigrizia (qui intesa anche in senso mentale) di Arthur Schopenhauer (1788-1860), che, per essa abbandonato dagli scolari, soprattutto in favore di Hegel, finì per lasciare Berlino e rinunciare all'insegnamento universitario (contro il quale avventò la sua polemica).

costanza è solamente apparente o relativa, e che egli stesso è in continuo processo di svolgimento e di parziale negazione delle sue affermazioni precedenti? Sicché, posto il concetto di una verità ferma ed extrastorica, lo scetticismo è inevitabile e invincibile. Ma il concetto della verità come storia modera l'orgoglio del presente ed apre le speranze dell'avvenire; e sostituisce alla disperata coscienza del vano sforzo di strappare il velo a ciò che sempre sfugge e si celà, la coscienza del sempre possedere ciò che sempre si arricchisce, e alla triste immagine dell'umanità cieca, brancolante nelle tenebre, l'immagine eroica di lei, che ascende a *claritate in claritatem*.

Per questa salda persuasione, io non mi do alcuna ambascia circa le sorti della mia « filosofia », che altri ha chiamata « sistema », e io « serie di sistemazioni »; e apro tutte le porte del mio intelletto ai dubbî e alle voci delle nuove esperienze, sicuro che ciò che ne verrà fuori, se correggerà ciò che m'illusi di aver pensato, non potrà mai distruggere quel che un tempo effettivamente pensai, e che è perciò perpetuamente vero, e anzi ne confermerà e amplierà la verità con nuove verità che prima non potevo pensare perché non se n'erano formate ancora in me le condizioni e non ne era sorto il bisogno. Onde, quando, terminato che ebbi di pubblicare la *Filosofia dello spirito*, molti m'invitavano al riposo, perché (dicevano) avevo ormai compiuto il mio « sistema », io sapevo che in realtà non avevo né compiuto né chiuso nulla, ma solamente scritto alcuni volumi intorno ai problemi accumulatisi nel mio spirito via via sin dagli anni della giovinezza. E mi ridetti a vivere la vita e a leggere libri non tanto di filosofi quanto di poeti e di storici; e dopo un po' sorsero spontanee le mie meditazioni intorno alla *Filosofia del Vico*, le dissertazioni sulla *Teoria* e sulla *Storia della storiografia*, i *Frammenti di Etica*⁶⁹, i saggi sulla *Storia della storiografia italiana*: tutti pensieri che rompono i pretesi cancelli del preteso sistema e danno, se ben si guardi, nuovi sistemi o nuove « sistemazioni », perché a ogni passo nostro si muove sempre il tutto. E altrettanto farò; e continuerò a filosofare, se anche, come certe volte mi vado non senza diletto immaginando, abbandonerò un giorno la « filosofia », quella che si suol chiamare filosofia in senso stretto o scolastico, il trattato, la dissertazione, la disputa, l'esame storico delle dottrine dei cosiddetti filosofi; perché questo appunto importa l'unità di filosofia e di storia: che si filosofa sempre che si pensa, e qualsiasi cosa e in qualsiasi forma si pensi. Anzi, la perfezione di un filosofare sta (per quel che mi vuol parere) nell'aver superato la forma provvisoria dell'astratta « teoria », e nel pensare la filosofia dei fatti particolari, narrando la storia, la storia pensata.

69 Ora nel volume *Etica e politica*.

IV. SGUARDO INTORNO E INNANZI A ME

Se alcuno ora mi domandasse quale risonanza abbia avuta l'opera mia, potrei riempire molte e molte pagine col dar notizia della divulgazione ottenuta dai miei libri in Italia e fuori, delle discussioni che hanno levate e che sono state talvolta aspre polemiche, dei molteplici lavori che hanno suscitati nei vari campi percorsi dal mio pensiero, nell'estetica, nella filosofia del linguaggio, nella storia della letteratura, nella storia dell'arte, nella logica, nella teoria della storiografia, nell'etica, nella economia e politica, nella dottrina del diritto, e via discorrendo. Abituato a prendere appunti e fare schede per gli autori che studio e che mi sono più particolarmente cari (dove le parecchie « bibliografie » da me pubblicate), osservo questa pratica anche verso me stesso, che mi studio e, in certa misura almeno, com'è naturale, mi sono caro: sicché il materiale qui mi abbonderebbe e, disposto in bell'ordine, mi darebbe la soddisfazione di un padre e di un nonno, che contempi intorno a sé larga progenie di figliuoli e di nipotini. Ma, se facessi ciò, scriverei quelle « memorie », le quali non mi sono proposto di scrivere per la semplice ragione che non ne vedo l'utilità e certamente non ne sento l'urgenza, e le quali anzi mi ripugnerebbe scrivere, perché, se non cado nella stravaganza di aborrire me stesso, non ho poi l'animo di parlare di me, quando ciò non mi sembra utile a cosa alcuna. E utile mi è sembrato invece questo tentativo di analisi del mio svolgimento etico e intellettuale, e perciò mi son provato a farlo.

La precedente domanda può avere anche una significazione più intima: cioè se e quali effetti le mie teorie abbiano prodotti nel pensiero contemporaneo. Ma a questo proposito dovrei ricordare un criterio che ho fatto valere nei miei lavori di storia della filosofia, cioè che immaginare un pensiero che « produca effetti », è concepire naturalisticamente e meccanicamente il pensiero e la vita tutta, e che, in realtà, un pensiero non produce mai effetti, ma è sempre collaborazione; e come il pensiero di un singolo autore nasce dalla collaborazione della storia precedente e contemporanea, così quel pensiero in quanto, come si dice impropriamente, esce da lui e si comunica ad altri, ha una storia che non è più sua, ma di tutti coloro che lo accolgono e lo elaborano o altresì lo negano e lo fraintendono e l'avversano e l'ignorano, e, insomma, pensano per loro conto. Non è Cartesio che ha prodotto il razionalismo e la rivoluzione francese, ma lo spirito del mondo che si è attuato successivamente nella filosofia cartesiana, nell'enciclopedismo e nella rivoluzione francese. Per rispondere alla domanda intesa in questo secondo modo, dovrei scrivere dunque un saggio sulla storia del pensiero dei miei tempi, come, nel caso precedente, della cultura dei miei tempi; e ciò è altresì fuori del mio tema e del proposito che ho formato, e mi sembrerebbe ora poco opportuno.

Infine, quella domanda può avere un terzo significato, che chiamerò psicologico: se cioè io sia contento o scontento, lieto o triste dell'opera mia e dell'accoglienza che essa ha ricevuta. Della prima (e anche questo è naturale),

contento e scontento insieme; e, quanto alla seconda, sempre contento, perché sono adusato a riconoscere la razionalità di qualunque cosa accada⁷⁰, e, in un significato più contingente e più volgare, contentissimo, perché non avrei mai immaginato di ottenere l'uditorio che mi sono trovato intorno: io che non ricordo di aver fatto in mia giovinezza sogni ambiziosi, e ricordo invece di essermi ristretto a ideali assai modesti; io che, quando ebbi scritto l'*Estetica*, insistetti con l'editore perché non ne tirasse più di cinquecento copie, e nel fondare «La Critica» contavo sopra un paio di centinaia di benevoli lettori. Sicché tutto è proceduto oltre, non dirò le mie speranze, ma le mie aspettative. Di desideri e di speranze non ho provato mai fortemente altri (mi sia permesso dirlo, perché è il vero) che quelli di uscir fuori dalle tenebre alla luce⁷¹.

E anche ora le tenebre mi si raddensano di volta in volta sull'intelletto; ma l'angoscia acuta, della quale ho tanto sofferto in gioventù, è ormai un'angoscia cronica, e da selvatica e fiera si è fatta domestica e mite, perché, come ho di sopra accennato, ora ne conosco i sintomi, il rimedio, il decorso, e perciò ho acquistato la calma, che la maturità degli anni porta a coloro, che, beninteso, hanno lavorato per maturarsi.

Questa calma mi ha reso anche possibile, da circa un quindicennio, di delinearne di volta in volta con sufficiente esattezza il programma che avrei attuato in séguito, ossia più genericamente per quattro o cinque anni, e più particolarmente per i due o tre prossimi. L'imprevisto, in quel che ho fatto nell'ultimo quindicennio, è stato assai poco; e di rado e in cose secondarie mi è accaduto di lasciarmi trascinare dalle occasioni. Alquanto più incerto sono ora che ricapitolò me stesso, in un anno che avevo riserbato a rivedere, ordinare e correggere tutta la mia produzione giovanile e a preparare parecchi lavori editoriali e a dare assetto a mie faccende private; e ciò in gran parte ho già adempiuto, e conto di averlo adempiuto tutto prima della fine dell'anno. Una sorta di «liquidazione del passato», che era indirizzata a prepararmi la tranquillità di animo per continuare e intensificare l'opera già da me iniziata intorno agli studi storici, per i quali vagheggiavo di compiere qualcosa di simile, mercé teorie, esempi e polemiche, a ciò che ho press'a poco eseguito negli studi filosofici e di estetica e di critica letteraria. Soprattutto avevo in disegno un lavoro sullo svolgimento storico del secolo decimonono in quanto vive nelle condizioni presenti della nostra civiltà, una storia che desse quasi mano alla *praxis*⁷². Ma io scrivo queste pagine mentre rugge intorno la guerra, che assai probabilmente investirà anche l'Italia; e questa guerra grandiosa, e ancora oscura nei suoi andamenti e nelle sue riposte tendenze, questa guerra che potrà essere seguita da generale irrequietezza o da duro torpore, non si può prevedere quali travagli sarà per darci nel prossimo avvenire

70 È il principio hegeliano, ma qui pressoché asceticamente vissuto, della razionalità del reale.

71 Allusione a *Purg.* I 17.

72 Preannuncio di quella che in tutt'altro contesto diverrà, ancor più che la *Storia d'Italia*, la *Storia d'Europa* e addirittura, concettualmente, *La storia come pensiero e come azione*.

e quali doveri ci assegnerà. L'animo rimane sospeso; e l'immagine di sé medesimo, proiettata nel futuro, balena sconvolta come quella riflessa nello specchio d'un'acqua in tempesta.

Napoli, 8 Aprile 1915

[Queste pagine furono scritte nel 1915, quando cominciò a farsi chiaro che con la guerra europea si era entrati in una nuova epoca storica; e perciò a me, che mi ero educato nell'epoca precedente e ne avevo raccolto tutti i benefici grandi, viene spontaneo di non fare aggiunte al quadro che ne ho tracciato e non turbarlo con motivi discordanti. Preferisco, pertanto, dare qui in ultimo, per completezza, un rapido sommario della mia vita posteriore in brevi enunciati.

Quel che io pensassi e facessi negli anni che furono di guerra con partecipazione dell'Italia, è detto con particolarità nel mio volume: *L'Italia dal 1914 al 1918*, e non è il caso che qui mi ripeta. Negli agitati anni, che seguirono alla pace, fui chiamato dall'onorevole Giolitti⁷³ a ministro dell'Istruzione nel suo ultimo gabinetto, dal giugno 1920 al giugno del '21, e dei miei atti di allora danno notizia, oltre che i rendiconti della Camera e del Senato e la Gazzetta ufficiale, il secondo volume delle mie *Pagine sparse*. Dimessosi il ministero Giolitti, tornai placidamente ai miei studi, dai quali non mi rimossi neppure nei primi tempi del fascismo, che considerai, a dire il vero, poco accortamente, un episodio del dopoguerra, con alcuni tratti di reazione giovanile e patriottica, che si sarebbe dissipato senza far male e anzi lasciando dietro di sé qualche effetto buono. Non mi veniva lontanamente nel pensiero che l'Italia potesse farsi togliere dalle mani la libertà che le era costata tanti sforzi e tanto sangue e si teneva dalla mia generazione un acquisto per sempre. Ma l'inverisimile accadde e il fascismo, anziché essere un fatto transitorio, gettò radici e rassodò il suo dominio. Sicché nella seconda metà del 1924, dopo una vicenda di fallaci promesse e di vane speranze nella restituzione della libertà, io passai apertamente alla opposizione; e nel 1925 scrissi anche il *Manifesto* degli antifascisti per invito di Giovanni Amendola⁷⁴, che ne fu il promotore. Non mi soffermerò sui quasi venti anni di mia inintermessa opposizione, nei quali si ebbe dapprima un tentativo di stroncarla con le minacce e le violenze e con l'invadermi la casa; ma poi, sia per non dar luogo ai severi giudizi della stampa estera, sia per l'acquistato convincimento che io non avrei a nessun patto ceduto (e, infatti, come cedere senza rinnegare tutta la mia vita di pensiero e annullarmi spiritualmente, sopravvivendo fisicamente?), si preferì di togliermi dalle accademie e dalle altre società dotte alle

73 Lo statista piemontese Giovanni Giolitti (1841-1928), dominatore della vita politica italiana ai primi di questo secolo, fu ideologgiato dal Croce (si veda il brano della *Storia d'Italia* più oltre riprodotto) come realizzatore di istanze socialiste in modi liberali.

74 Il vero capo dell'opposizione antifascista (1886-1926), morto in esilio (a Cannes) dei postumi d'un'aggressione squadrista. Il manifesto Croce (30 aprile 1925) rispondeva a un manifesto degli intellettuali fascisti (21 aprile) promosso dal Gentile, e rappresentò la protesta pubblica più rilevante alla soppressione delle libertà costituzionali (gennaio) consecutiva al delitto Matteotti.

quali appartenevo, ma lasciarmi una certa libertà, che io non avevo chiesta ma che il regime stimava a sé conveniente. Per questa concordia discorde⁷⁵ di interessi, come per tacita intesa restava al regime il vantaggio di addurre il mio caso agli stranieri, senza con ciò persuaderli che gl'italiani godessero la libertà, e, d'altro canto, a me restava quello di gran lunga più serio di poter mantenere la miglior parte della cultura italiana immune dal fascismo e avversa, e offrire ai più giovani il sostegno che dovevano aspettare da noi più vecchi: i fascicoli della mia rivista «La Critica» si mostravano tra i fedeli quasi tessere di riconoscimento. Ma sebbene provassi talvolta la sensazione che se avessi cangiato modo e fossi andato oltre nella polemica non avrei incontrato resistenza, me ne astenni anzi tutto perché in un paese in cui nessuno poteva parlare liberamente non mi pareva di buon gusto che chi per fortunata combinazione aveva conservato una qualche libertà, ne facesse uso eccessivo, senza riguardo per i tanti che soffrivano di esserne privati affatto. Angosciata mi fu soprattutto l'impossibilità che io sentii, negli ultimi tempi, che furono di guerra, di essere tutto dalla parte della mia patria, perché la vittoria della Germania sarebbe stata la servitù dell'Europa sotto una degenerare Germania, che non avrebbe risparmiato all'Italia la vecchia boria tedesca e il disprezzo. Ma praticamente risolsi questo contrasto coll'esortare i giovani, che a me si rivolgevano per consiglio, di salvare l'onore militare dell'Italia e di ricordare che l'esercito deve riservare la politica agli uomini politici; e di ciò alcuni di quei giovani, tornati poi dalle lontane prigionie, vennero a dichiararmi la loro gratitudine per averli saggiamente consigliati. Caduto il fascismo nel luglio del '43, io credevo di poter riacquistare la mia libertà piena di studioso (veramente nel periodo fascistico avevo avuto molto tempo per studiare, e di ciò avevo profittato!), ma fu allora appunto che a me si rivolsero moltissimi liberali, chiedendo l'aiuto dell'opera mia, ed io mi trovai presidente del Partito liberale italiano e componente del Comitato di liberazione⁷⁶ e come tale dovetti concorrere a risolvere le difficili questioni del re Vittorio Emanuele III, che si ostinava a non lasciare il trono, e della formazione, da ciò ostacolata, di un governo democratico. Per questo periodo della mia vita c'è a stampa un mio diario, intitolato: *Quando l'Italia era tagliata in due*, che ne dà precise informazioni. Quando di lì a qualche mese Roma fu liberata, il governo passò in Roma, ed io, non potendo trasferirmi colà, mi ritirai dal posto di ministro, restando nelle varie assemblee che si susseguirono⁷⁷ e prendendo parte alle varie e spesso laboriose crisi ministeriali nelle quali portai il pensiero e l'azione del Partito liberale;

⁷⁵ Cfr. nota 16 all'*Undulna* dannunziana.

⁷⁶ Nel Comitato di Liberazione Nazionale (CLN) sedevano pariteticamente la Democrazia Cristiana, il Partito d'Azione, il Partito Comunista Italiano, il Partito Democratico del Lavoro, il Partito Liberale Italiano e il Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria (PSIUP). Il suo presidente, Ivanoe Bonomi, fu designato presidente del primo governo costituito dopo la liberazione di Roma (giugno 1944), succedendo a quello che il maresciallo Badoglio aveva presieduto prima a Brindisi e poi a Salerno, nel quale ultimo il Croce era ministro senza portafoglio.

⁷⁷ La Consulta nazionale (designata dal CLN), la Costituente, il Senato (come membro di diritto).

fino al novembre del 1947, quando, stando per compiere gli ottantadue anni, mi parve tempo di ritirarmi da quella presidenza.

Venendo a considerare la vita scientifica e letteraria, che io continuai a coltivare durante il fascismo, e tra le vicende seguite alla sua caduta, sta di fatto che se prima del fascismo i volumi delle mie opere erano una trentina, altrettanti, se non più, furono nel periodo seguente; senza tener conto di tre volumi di *Aneddoti di varia letteratura*, di cinque di *Pagine sparse* e *Nuove pagine sparse*, e di altri cinque di *Scritti e discorsi politici*, che si distribuiscono tra le due epoche e con preponderanza nella seconda.

Ma, lasciando questi rilievi statistici ed entrando nel proprio della cosa, in questo secondo periodo io ho arricchito grandemente il mio pensiero filosofico col tenerlo in continuo contatto con le indagini di storia politica e letteraria, e ho particolarmente approfondito i problemi della teoria della Storia, che mi si sono via via dimostrati quelli della filosofia stessa. Una naturale ritrosia mi aveva impedito fin quasi ai settant'anni di dare un titolo al mio filosofare, scorgendo la improprietà di cotesti titoli, quando ogni filosofia non dovrebbe portare altro nome che di « filosofia », continuazione delle antiche in quel che hanno prodotto di veramente filosofico. Avevo intitolato perciò i miei volumi filosofici semplicemente *Filosofia dello spirito*; ma le conclusioni a cui giunsi intorno alla storia e ai suoi rapporti con la filosofia mi suggerirono, e quasi mi imposero, il titolo di « storicismo », al quale apposi, per indicarne il carattere, l'aggettivo di « assoluto »].

[1950]

DA « AESTHETICA IN NUCE »

IN CHE COSA CONSISTE L'ARTE O POESIA

Se si prende a considerare qualsiasi poesia per determinare che cosa la faccia giudicar tale, si discernono alla prima, costanti e necessari, due elementi: un complesso d'immagini e un sentimento che lo anima. Richiamiamo alla memoria, per esempio, un brano che si è imparato a mente nelle scuole: i versi del poema virgiliano (III, 294 sgg.), nei quali Enea racconta come egli, udito che nel paese dove aveva approdato regnava il troiano Eleno con Andromaca divenutagli consorte, si accendesse, tra la meraviglia dell'inaspettata vicenda, d'immenso desiderio di rivedere quel superstite priamide¹ e di conoscere così grandi casi. Andromaca, che egli incontra fuori delle mura della città, presso l'onda di un fiume ribattezzato Simoenta, a celebrare funebri riti innanzi a un tumulo di verdi

¹ Priamiden Helenum in Virgilio.

zolle vuoto e a due are per Ettore e per Astianatte; e lo stupore onde fu percossa al vederlo, e il suo barcollare, e le interrotte parole con cui lo interroga se sia uomo vivo od ombra²; e il non meno turbato rispondere e interrogare di Enea, e il dolore e il pudore di lei nel riandare il suo passato di sopravvissuta alla strage e all'onta, di schiava tratta a sorte e tolta concubina da Pirro, e poi la ripulsa ricevuta da costui che la unì schiava ad Eleno schiavo, e l'uccisione di Pirro per mano di Oreste, ed Eleno, tornato libero e re; e l'entrare di Enea coi suoi nella città, accolto dal priamide in quella piccoletta Troia, in quella Pergamo che imita la grande, con quel nuovo Xanto, e il suo abbracciare la soglia della nuova porta Scea: — tutti questi, e gli altri particolari che tralasciamo, sono immagini di persone, di cose, di atteggiamenti, di gesti, di detti, mere immagini che non stanno come storia e critica storica, e non sono né date né apprese come tali. Ma attraverso esse tutte corre il sentimento, un sentimento che non è più del poeta che nostro, un umano sentimento di pungenti memorie, di rabbrividente orrore, di malinconia, di nostalgia, d'intenerimento, persino di qualcosa che è puerile e insieme pio, come in quella inane restaurazione delle cose perdute, in quei giocattoli foggianti da religiosa pietà, della *parva Troia*, dei *Pergama simulata magnis*, dell'*arens Xanthis cognomine rivus*: un qualcosa d'ineffabile in termini logici e che solo la poesia, al suo modo, sa dire a pieno. Due elementi, che per altro appaiono due nella prima e astratta analisi, ma che non si potrebbero paragonare a due fili, neppure intrecciati tra loro, perché, in effetto, il sentimento si è tutto convertito in immagini, in quel complesso d'immagini, ed è un sentimento contemplato e perciò risoluto e superato. Sicché la poesia non può dirsi né sentimento né immagine né somma dei due, ma « contemplazione del sentimento » o « intuizione lirica », o (che è lo stesso) « intuizione pura », in quanto è pura di ogni riferimento storico e critico alla realtà o irrealtà delle immagini di cui si tesse, e coglie il puro palpito della vita nella sua idealità. Certo nella poesia si possono trovare altre cose oltre questi due elementi o momenti e la sintesi loro; ma le altre cose o vi sono frammiste come elementi estranei (riflessioni, esortazioni, polemiche, allegorie, ecc.), o non sono che questi stessi sentimenti-immagini, disciolti dal loro nesso, presi materialmente, ricostituiti quali erano innanzi della creazione poetica: nel primo caso, elementi non poetici e soltanto introdotti o aggregati; nel secondo, svestiti di poesia, resi non poetici dal lettore non poetico o non più poetico, che ha dissipato la poesia, ora per incapacità di tenersi nella sua sfera ideale, ora per certi fini legittimi d'indagine storica o per certi altri fini pratici, i quali abbassano, o piuttosto adoperano, la poesia a documento e a strumento.

Quel che si è detto della « poesia », vale di tutte le altre « arti » che si sogliono enumerare, della pittura, della scultura, dell'architettura, della musica:

² Il sunto delle parole dell'*Andromaca* virgiliana (« *Verane te facies, verus mihi nuntius adfers /...? vivisne? aut, si lux alma recessit...* » ecc.) è fatto ricordando invece *Inf.* I 66 (Dante a Virgilio).

dovendosi, sempre che si disputa della qualità di questo o quel prodotto spirituale rispetto all'arte, attenersi al dilemma: o esso è un'intuizione lirica, o sarà qualsivoglia altra cosa, sia pure altamente rispettabile, ma non arte. Se la pittura fosse, come talvolta è stato teorizzato, un'imitazione o riproduzione di oggetti dati, non sarebbe arte, ma cosa meccanica e pratica; se i pittori fossero, come in altre teorie, combinatori di linee e luci e colori con industrie novità di ritrovati e di effetti, sarebbero inventori tecnici e non artisti; se la musica consistesse in simili combinazioni di toni, si potrebbe attuare il paradosso del Leibniz e del padre Kircher³ di comporre spartiti senza saper di musica, o ci sarebbe da temere, col Proudhon⁴ per la poesia e con lo Stuart Mill⁵ per la musica, che, esaurito il numero delle possibili combinazioni di parole e di note, la poeticità e la musicalità esulassero dal mondo. Che poi in queste altre arti si mescolino talvolta, come nella poesia, elementi estranei, sia *a parte obiecti* sia *a parte subiecti*⁶, sia nel fatto sia nel poco estetico giudizio dei riguardanti e ascoltatori, è ben noto; e i critici di quelle arti raccomandano di escludere o di non badare agli elementi che chiamano « letterari » della pittura, della scultura e della musica, allo stesso modo che il critico della poesia raccomanda di cercare la « poesia » e non lasciarsi sviare dalla mera letteratura. L'intendente di poesia va diritto a quel cuore poetico e ne risente il battito nel suo; e, dove quel battito tace, nega che vi sia poesia, quali e quante siano le altre cose che ne tengono il luogo, accumulate nell'opera, e ancorché pregevoli per virtuosità e sapienza, per nobiltà d'intendimenti, per agilità d'ingegno, per gradevolezza di effetti. Il non intendente di poesia si svia dietro queste cose, e l'errore non è che egli le ammiri, ma che le ammiri chiamandole poesia.

INTUIZIONE ED ESPRESSIONE

Uno dei problemi che prima si presentano, definita che si sia l'opera d'arte come « immagine lirica », concerne il rapporto tra « intuizione » ed « espressione » e il modo del passaggio dall'una all'altra. È questo, in sostanza, il medesimo problema che si presenta in altre parti della filosofia, come quello di interno ed esterno, di spirito e materia, di anima e corpo, e, nella filosofia della pratica, di intenzione e volontà, di volontà e azione e simili. In questi termini, il problema è insolubile, perché, diviso l'interno dall'esterno, lo spirito dal corpo, la volontà dall'azione, l'intuizione dall'espressione, non c'è modo di passare dall'uno all'altro dei due termini o di riunificarli, salvo che la riunificazione non si riponga in un terzo termine, che a volta a volta è stato presentato come Dio o

3 Il versatile gesuita tedesco Athanasius Kircher (1601-1680).

4 P.-J. Proudhon (1809-1865), apostolo di un socialismo anarchico e libertario.

5 Il filosofo inglese John Stuart (così sempre chiamato per distinguerlo dal padre James) Mill (1806-1873), sui cui *Principles of Political Economy* influi anche il Proudhon.

6 Due delle molte espressioni scolastiche risuscitate, per le origini teologiche della sua cultura, dall'idealismo italiano.

come l'Inconoscibile⁷: il dualismo mena di necessità o alla trascendenza o all'agnosticismo. Ma, quando i problemi si provano insolubili nei termini in cui sono stati posti, non rimane se non criticare i termini stessi, e indagare come si siano generati, e se la loro genesi sia logicamente legittima. L'indagine in questo caso mette capo alla conclusione: che essi sono nati non in conseguenza di un principio filosofico, ma per effetto di una classificazione empirica e naturalistica, che ha formato i due gruppi di fatti interni e fatti esterni (come se quelli interni non fossero insieme esterni e gli esterni potessero stare senza interiorità), di anime e corpi, di immagini e di espressioni; e si sa che è vano sforzo congiungere in superiori sintesi quel che è stato distinto non già filosoficamente e formalmente, ma solo empiricamente e materialmente. L'anima è anima in quanto è corpo, la volontà è volontà in quanto muove gambe e braccia, ossia è azione, e l'intuizione in quanto è, nell'atto stesso, espressione. Un'immagine non espressa, che non sia parola, canto, disegno, pittura, scultura, architettura, parola per lo meno mormorata tra sé e sé, canto per lo meno risonante nel proprio petto, disegno e colore che si veda in fantasia e colorisca di sé tutta l'anima e l'organismo, è cosa inesistente. Si può asserirne l'esistenza, ma non si può affermarla, perché l'affermazione ha per unico documento che quell'immagine sia corporificata⁸ ed espressa. Questa profonda proposizione filosofica dell'identità di intuizione ed espressione si ritrova, del resto, nel comune buon senso, che ride di coloro i quali dicono di aver pensieri ma di non saperli esprimere, di aver ideato una grande pittura, ma di non saperla dipingere. *Rem tene, verba sequuntur*⁹: se i *verba* non ci sono, non c'è nemmeno la *res*. Siffatta identità, che è da affermare per tutte le sfere dello spirito, in quella dell'arte ha un'evidenza e un risalto che forse le difetta altrove. Nel crearsi dell'opera di poesia, si assiste come al mistero della creazione del mondo; e da ciò l'efficacia che la scienza estetica esercita sulla filosofia tutta quanta, per la concezione dell'Uno-Tutto. L'Estetica, negando nella vita dell'arte lo spiritualismo astratto e il dualismo che ne consegue, presuppone e insieme da sua parte pone l'idealismo o spiritualismo assoluto.

DA « ARIOSTO »

L'ATTUAZIONE DELL'ARMONIA

Il primo cangiamento che i vari ordini dei sentimenti dell'Ariosto soffersero non appena vennero toccati dall'Armonia che cantava in fondo al petto del loro poeta, si manifestò nella perdita della loro autonomia, nella sottomissione a un

⁷ Nozione che è preliminare alla dottrina dell'allora famoso evoluzionista inglese Herbert Spencer (1820-1903) e può essere ricondotta alla kantiana « cosa in sé ».

⁸ Neologismo crociano (il Carducci diceva *corporizzare*).

⁹ Precetto di Catone, nei *Libri ad filium*.

unico signore, nella discesa da tutto a parte, da motivi ad occasioni, da fini a strumenti, nel morire di essi tutti a beneficio di una nuova vita.

La forza magica che compiva questo prodigio, era il tono dell'espressione, quel tono disinvolto, lieve, trasmutabile in mille guise¹ e sempre grazioso, che i vecchi critici chiamavano « aria confidenziale » ed enumeravano tra le altre « proprietà » dello « stile » ariostesco, ed in cui non solo consiste intero lo stile, ma, poiché lo stile non è altro che l'espressione del poeta e la sua anima stessa, consisteva tutto intero l'Ariosto, col suo cantare armonioso.

Palpabile è quest'opera di svalutazione e distruzione, eseguita dal tono espressivo, nei proemî dei singoli canti, nelle digressioni ragionanti, nelle osservazioni intercalate, nelle riprese, nei vocaboli adoperati, nel fraseggiare e nel periodare, e soprattutto nei frequenti paragoni che formano quadri e non rinforzano la commozione ma la divagano, e nelle interruzioni dei racconti talvolta nel punto loro più drammatico, con gli agili passaggi ad altri racconti di diversa e sovente opposta natura. E nondimeno ciò che vi ha di palpabile, di rettoricamente isolabile e analizzabile, è solo piccola parte del tutto, dell'impalpabile, che scorre come sottile fluido, e non si lascia afferrare con ordigni scolastici, ma, anima qual è, si sente con l'anima.

E questo tono è altresì la tante volte notata e denominata, e non mai bene determinata ironia ariostesca: non bene determinata, perché è stata per solito riposta in una sorta di scherzo o di scherno, simile o coincidente con quello che l'Ariosto usava talvolta nel contemplare le figure e le avventure cavalleresche; e così è accaduto di restringerla e materializzarla a un tempo. Ma ciò che non bisogna perdere di vista è, che quell'ironia non colpisce già un ordine di sentimenti, per esempio i cavallereschi o i religiosi, risparmiando altri, ma li avvolge tutti, e perciò non è futile scherzo, ma qualcosa di assai più alto, qualcosa di schiettamente artistico e poetico, la vittoria del motivo fondamentale sugli altri tutti.

Tutti i sentimenti, i sublimi e gli scherzosi, i teneri e i forti, le effusioni del cuore e le escogitazioni dell'intelletto, i ragionamenti d'amore e i cataloghi encomiastici di nomi, le rappresentazioni di battaglie e i motti della comicità, tutti sono alla pari abbassati dall'ironia ed elevati in lei. Sopra l'eguale caduta di tutti, s'innalza la meraviglia dell'ottava ariostesca, che è cosa che vive per sé: un'ottava che non sarebbe sufficientemente qualificata col dirla sorridente, salvo che il sorriso non s'intenda nel senso ideale, appunto come manifestazione di vita libera ed armonica, energica ed equilibrata, battente nelle vene ricche di buon sangue e pacata in questo battito incessante. Quelle ottave hanno la corporeità ora di floride giovinette ora di efebi ben formati, sciolte le membra nell'esercizio dei muscoli, e che non si affannano a dar prova della loro destrezza, perché essa si rivela in ogni loro atteggiamento e gesto. — Olimpia, dopo tante traversie, dopo

¹ Definizione che in *Par.* V 99 Dante applica a se stesso (veramente « per tutte guise »).

lungo e tempestoso viaggio per mare, approda col suo amante ² in un' isola selvaggia e deserta:

*Il travaglio del mare e la paura,
che tenuta alcun dì l'aveano desta;
il ritrovarsi al lito ora sicura,
lontana da rumor, ne la foresta;
e che nessun pensier, nessuna cura,
poi che 'l suo amante ha seco, la molesta;
fâr cagion ch'ebbe Olimpia sì gran sonno,
che gli orsi e i ghiri aver maggior nol ponno.*

C'è qui la completa analisi delle cagioni del gran sonno in cui cade Olimpia, precisamente dette; ma tutto ciò è chiaramente secondario innanzi al sentimento intimo che esprime l'ottava, la quale sembra piacersi di sé stessa, e si piace in effetto della risoluzione di un moto, di un divenire, che giunge al suo compimento. — Bradamante e Marfisa, congiunte, inseguono indarno, per dargli morte, re Agramante:

*Come due belle e generose parde
che fuor del lascio sien di pari uscite,
poscia ch'i cervi o le capre gagliarde
indarno aver si veggano seguite,
vergognandosi quasi che fâr tarde,
sdegnose se ne tornano e pentite;
così tornâr le due donzelle, quando
videro il Pagan salvo, sospirando.*

Stesso processo, stesso risultamento. Ma lo stesso processo e risultamento si osserva dove addirittura non c'è nulla che paia avere intrinseco interesse nella materia, ossia c'è solo un concetto convenzionale e una frase complimentosa per omaggio cortigiano o per attestato di stima ed amicizia. Dire di una bella dama: «Sembra in ogni suo atto una Dea scesa dal cielo» è detto non peregrino; ma dall'Ariosto girato e ritmato in modo che si assiste al manifestarsi della Dea nell'incenso maestoso, e allo stupore e al chinarsi devoto delle astanti e delle rivali, allo svolgimento di un piccolo dramma:

*Julia Gonzaga, che dovunque il piede
volge e dovunque i sereni occhi gira,
non pur ogn'altra di beltà le cede,
ma, come scesa dal ciel Dea, l'ammira...*

2 L' « infedel Bireno », che si dispone ad abbandonarla.

Snocciolare una filza di nudi nomi per ricordo elogiativo, e variarne appena alcuno con un povero gioco di parole, è per sé cosa ancor meno peregrina; ma l'Ariosto dispone i nomi dei pittori contemporanei come sopra un Parnaso, elevando tra essi il maggiore, e ciascuno di quei nudi nomi risuona in modo (per magistero del periodo e degli accenti), che par si animi e sia pieno di senso:

*E quei che furo a' nostri dì, o sono ora
Leonardo, Andrea Mantegna, Gian Bellino,
duo Dossi³, e quel ch'a par sculpe e colora,
Michel, più che mortale, Angel divino ...*

Le « sentenze » dell'Ariosto furono giudicate dal De Sanctis « luoghi comuni », e « non osservazioni profonde e originali », e da altri « banali », o, per giunta, « contraddittorie ». Ma sono sentenze dell'Ariosto, e dinanzi ad esse non si medita, ma si canta:

*Oh gran contrasto in giovenil pensiero,
desir di laude, ed impeto d'amore!
Né, chi più vaglia, ancor si trova il vero,
ché resta or questo or quel superiore ...*

Persino nei luoghi più arrischiati, nei quali altri si sarebbe immerso tutto nel compiacimento lascivo, egli riesce ad abbassare e rialzare insieme la materia; com'è nel racconto dell'avventura di Ricciardetto con Fiordispina:

*Non rumor di tamburi o suon di trombe
furon principio all'amoroso assalto;
ma baci, ch'imitavan le colombe,
davan segno or di gire, or di fare alto ...*

Si direbbe, l'ironia dell'Ariosto, simile all'occhio di Dio che guarda il muoversi della creazione, di tutta la creazione, amandola alla pari, nel bene e nel male, nel grandissimo e nel piccolissimo, nell'uomo e nel granello di sabbia, perché tutta l'ha fatta lui, e non cogliendo in essa che il moto stesso, l'eterna dialettica, il ritmo e l'armonia. Con che, dalla comune accezione della parola « ironia » si è compiuto il passaggio al significato metafisico che essa ebbe presso i fichtiani⁴ e i romantici, con la cui teoria spiegheremmo volentieri la natura dell'ispirazione ariostesca, se, presso quei pensatori e letterati, l'ironia

³ Il più famoso Dosso Dossi e suo fratello Battista, operosi nella Ferrara del tempo.

⁴ Seguaci di J. G. Fichte (1762-1814), il vero iniziatore dell'idealismo. Il concetto romantico di ironia, quale superiorità dello Spirito innanzi al reale finito e trasceso, si trova particolarmente nell'*Erwin* (1815) di K. W. F. Solger. « L'ironia ... — secondo l'espressione dello Schlegel — riduce la materia a una perpetua parodia e consiste nel non perdere, neppure nel momento del patetico, la coscienza della irrealtà della propria creazione » (Pirandello, *L'umorismo*).

non fosse stata poi confusa col cosiddetto umorismo e con la bizzarria e stravaganza, ossia con atteggiamenti che turbano e distruggono l'arte; laddove la determinazione critica da noi proposta si tiene rigorosamente nei confini dell'arte, come vi si tenne col fatto l'Ariosto, che non trascorse mai nell'umoristico e nel bislacco, indizio di debolezza, e ironizzò da artista, sicuro della propria forza. E, per avventura ⁵, questa è la ragione, o una delle ragioni, onde l'Ariosto non andò a grado agli scapigliati romantici, disposti a preferirgli il Rabelais, e, finanche, Carlo Gozzi.

Fiaccare tutti gli ordini di sentimenti, adeguarli tutti in questo abbassamento, privare le cose della loro autonomia, esanimarle della loro particolare e propria anima, vale convertire il mondo dello spirito in mondo della natura: un mondo irreali, che non è se non in quanto noi così lo poniamo. E, per certi rispetti, « natura » diventa tutto il mondo per l'Ariosto, superficie disegnata e colorata, splendente ma senza sostanza. Donde anche quel suo vedere gli oggetti in ogni loro tratto, come naturalista che osservi minuzioso e descriva, senza appagarsi del tratto unico che solo rilevano e segnano altri genî d'artisti, senza impazienze passionali e conseguenti sprezzature. Può sembrare che la figura di san Giovanni sia ritratta, al modo in cui è ritratta, per celia:

*che 'l manto ha rosso e bianca la gonnella,
che l'un può al latte, l'altro al minio opporre;
i crini ha bianchi e bianca la mascella
di folta barba ch'al petto discorre ...*

Ma, in fondo, con lo stesso metodo viene ritratta la bellezza di Olimpia, obliando la castità della donna che sarebbe parsa richiedere altra sorta di figurezioni o piuttosto qualche uso di velamenti:

*Le bellezze d'Olimpia eran di quelle
che son più rare; e non la fronte sola,
gli occhi, e le guancie, e le chiome avea belle,
la bocca, il naso, gli omeri e la gola ...*

E con lo stesso metodo perfino Medoro, il cui cuore devoto ed ardito, il cui giovanile eroismo sarebbe parso richiedere uno sguardo meno attento alla freschezza dell'adolescente e più attento ai tratti che rivelavano l'ardimento e la devozione:

*Medoro avea la guancia colorita,
e bianca e grata ne la età novella ...*

5 « Probabilmente ».

Le moltissime similitudini dei personaggi, e delle situazioni in cui si ritrovano, con spettacoli offerti dalla vita delle bestie o da fenomeni della natura, sono anch'esse la parte quasi afferrabile e palpabile di questa conversione del mondo umano in mondo della natura. Non ne faremo la statistica, perché la fece già, con irritante pazienza, un filologo tedesco in un grosso fascicolo, che fa passar la voglia d'indugiarsi anche per un momento sulle similitudini, comparazioni e metafore ariostesche.

Questo apparente naturalizzamento, questo oggettivismo del quale abbiamo insieme mostrato la profonda soggettività, ha indotto alla fallace affermazione, che già ci è nota, circa l'indifferenza e la freddezza osservatrice, tutta versata nelle cose, che sarebbe la forma dell'Ariosto. Al quale è stato dato compagno, per questa parte, il contemporaneo Machiavelli, che investigò (come si suol dire) con occhio sagace la storia e la politica, ne descrisse l'andare e ne formolò le leggi, ed espresse le osservazioni da lui fatte nella sua prosa con analogia inesorabile oggettività, con scientifica freddezza. In certo senso, ma in un senso assai lontano, è vero che entrambi, in diverso campo e per diversi fini, distrussero un anteriore contenuto spirituale (il Machiavelli, la concezione religiosa medievale della storia e della politica), e naturalizzarono. Ma nient'altro che un detto immaginoso è da tenere quel giudizio sul Machiavelli, il quale, pensatore, scrutava i fatti e li schiariva con nuovo vigoroso pensiero, e, scrittore, esprimeva nell'apparente freddezza la sua passione severa; e, similmente, nient'altro che metafora è da considerare quella caratteristica dell'Ariosto, naturalista e oggettivo, perché l'Ariosto naturalizzava per ispiritualizzare in nuova guisa, creando spirituali forme di Armonia.

In opposto verso, e in conseguenza di quanto siamo venuti dimostrando, conviene abbandonare le lodi che si sono date all'Ariosto, ora per la sua « epicità », per l'epica nobiltà e decoro, che in lui tanto esaltava il Galilei ⁶, ora per la forza e la coerenza che si ammirerebbero nei caratteri dei suoi personaggi, secondo l'avviso di critici vecchi e anche nuovi, e anzi recenti ⁷. Come mai potrebbe essere, nel *Furioso*, epicità, quando nel suo autore non solo mancavano i sentimenti etici dell'epos, ma quel poco, che si può alquanto sottilmente sostenere che pur ne possedesse in retaggio, veniva con tutto il resto disciolto nell'armonia ed ironia? E come mai potrebbero essere nel poema caratteri veri e propri, se i caratteri dei personaggi non sono altro, in arte, che le note stesse, varie, diverse e contrastanti, dell'anima del poeta, le quali s'incorporano in creature che sembrano bensì vivere di vita propria e particolare, e vivono invece tutte della stessa vita, variamente distribuita, scintille dello stesso fuoco centrale? Pessimo pregiudizio critico è quello che reputa che i caratteri vivano per sé, e quasi quasi che possano continuare la loro vita fuori delle opere d'arte di cui sono parti

⁶ In alcune delle *Postille* al *Furioso* e nelle comparazioni col Tasso, sempre sfavorevoli a quest'ultimo (*Considerazioni sulla Gerusalemme*, lettere a Francesco Rinuccini).

⁷ Si allude probabilmente, fra l'altro, al *De Sanctis* delle lezioni zurighesi e al Cesareo.

e nelle quali non sono punto dissimili, né dissociabili, dalle strofe, dai versi e dalle parole. Nel *Furioso*, non essendovi libera energia di sentimenti passionali, non vi sono caratteri ma figure, disegnate bensì e dipinte, ma senza rilievo e rotondità, e con tratti piuttosto generici e tipici che individuali. I cavalieri si somigliano e confondono tra loro, differenziati per bontà e malvagità, per maggiore gentilezza e maggiore rudezza, o per attributi estrinseci ed 'accidentali, e spesso per i soli nomi; le donne, allo stesso modo, come amorose o perfide, virtuose e contente di un solo amore o dissolute e perverse, e spesso per le avventure diverse in cui càpitano e per i nomi che le fregiano. Il medesimo è per le fisionomie dei racconti e delle descrizioni (tipica e non individuale, o poco individuale, è la pazzia di Orlando, alla quale solo per compiacimento rettorico si è potuta avvicinare da qualche critico quella di Lear⁸), e per le fisionomie degli oggetti, paesaggi, palazzi, giardini, e ogni altra cosa. Perfino sulla coerenza dei caratteri, grossamente intesa, come ubbidienza a un disegno tipico, ci sarebbe da fare (e a ragione sono state fatte) talune riserve, perché i personaggi dell'Ariosto si prendono molte libertà verso sé stessi, secondo i casi nei quali incorrono, o piuttosto secondo i servigi che loro richiede l'autore.

Tali avvertenze si provano indispensabili, perché il presupposto dei caratteri oggettivamente rilevati e coerenti, se dà luogo a lode da parte di coloro che li scoprono presso l'Ariosto, dà luogo invece a tacce, del pari infondate, da parte degli altri, che ve li cercano e non ve li trovano. Così il De Sanctis abbassò una volta le creature femminili dell'Ariosto a paragone di quelle di Dante e dello Shakespeare e del Goethe: paragone impossibile, perché Angelica, Olimpia ed Isabella non posseggono certamente l'intensità passionale di Francesca, Desdemona e Margherita, ma nemmeno queste posseggono le armoniose ottave nelle quali le altre si distendono e si cullano ed effettivamente consistono; e, quel che val meglio, né le une né le altre soffrono delle correlative mancanze, che sono mancanze al lume di un pregiudizio critico, ma non reali privazioni e contraddizioni poetiche in sé stesse. Anche il De Sanctis ebbe ad accusare, quasi difetto e privazione, nell'Ariosto la mancanza del sentimento della natura; ma il cosiddetto sentimento della natura (come, del resto, esso medesimo, il grande maestro, insegnava) non dipende dalla natura, sibbene dagli atteggiamenti dello spirito umano, dai sensi di sollievo, di malinconia o di religioso terrore che l'uomo infonde a volta a volta nella natura, ritrovandoveli dopo averveli posti; e questi atteggiamenti, nella loro particolarità, erano esclusi in conseguenza dell'atteggiamento fondamentale dell'Ariosto, e se qualche accenno se ne fosse per caso introdotto nel poema, qualche nota sentimentale vi fosse risonata, subito se ne avvertirebbe lo stridore e la sconvenienza. Al Lessing⁹, altro oggettivista della critica, parve errato ed eccedente i confini della poesia il ritratto ariostesco delle

⁸ Di Shakespeare.

⁹ G. E. Lessing (1729-1781), uno dei principali critici dell'illuminismo.

bellezze di Alcina: al che il De Sanctis rispondeva che la materialità, biasimata dal Lessing, era, in quella descrizione, il segreto della poeticità, perché la bellezza di Alcina maga, consistendo in un rivestimento fittizio, voleva descrizione materiale. Censura ingiusta, e risposta assai ingegnosa bensì, ma non forse altrettanto vera, perché si è già visto che l'Ariosto, con quel metodo, descriveva sempre, così le bellezze schiette come le finte, le Olimpie come le Alcine; e la risposta genuina sembra la già data, che invano si cercherebbero nell'Ariosto tratti energici, fisionomie vive ottenute con due pennellate, cose che presuppongono un modo di sentire che egli non possedeva e, in ogni caso, reprimeva. Gli occhi «ridenti e fuggitivi», che sono tutta Silvia, «*le doux sourire amoureux et souffrant*», che è tutta la spirituale amica della *Maison du berger*, appartengono non all'Ariosto, ma al Leopardi e al De Vigny¹⁰.

Vi ha due modi nei quali non bisogna leggere il *Furioso*. Il primo è quello con cui si legge un libro euritmico di alto soffio morale, come i *Promessi sposi*¹¹, seguendo cioè nelle varie parti il processo di un serio affetto umano, che in tutte le parti, anche nelle più piccole, circola e tutte le configura e le determina; e il secondo, quello che si adotta per opere come, per esempio, il *Faust*, nelle quali la composizione generale, più o meno guidata da concetti della mente, non coincide del tutto con l'ispirazione poetica delle singole parti e nelle quali conviene discernere parti poetiche e legamenti impoetici, e il lettore, che sia di spirito poetico dotato¹², trascorre sugli uni per soffermarsi sulle altre e goderle. Nel *Furioso*, non c'è, o assai lievemente (ossia nella misura della imperfezione di ogni più perfetta opera umana), la inequalità di questa seconda sorta di opere, e c'è, invece, l'equalità delle prime; ma vi manca la particolare forma di serietà passionale, che è nel tutto delle prime e nelle singole parti delle seconde. Si deve perciò leggere in un terzo modo, che è quello di seguire, oltre la particolarità dei racconti e delle descrizioni, un contenuto che è sempre il medesimo e si attua in forme sempre nuove e ci attrae con la magia di questa, insieme, medesimezza¹³ ed inesauribile varietà di apparenze.

Il processo della «distruzione» che si esegue della materia si potrebbe forse rendere chiaro a chi non gusta le formole filosofiche o le trova troppo difficili, mercé il paragone con ciò che nella tecnica della pittura si chiama «velare un colore», che non vuol dire già cancellarlo, ma smorzarlo di tono. In siffatto eguale smorzamento, i sentimenti tutti, che entrano a formare la trama del poema,

10 Ad Alfred de Vigny (1797-1863) il Croce avrebbe dedicato uno dei suoi saggi di accento più positivo (ora in *Poesia e non poesia*). *La Maison du berger* (1844) è inclusa nelle postume *Destinées*.

11 Che la tonalità generale del grande romanzo fosse non poetica ma oratoria, fu poi un molto discusso asserto del Croce, rinnegato dall'autore stesso negli ultimi mesi di vita (marzo 1952) e giustificato per antitesi al De Sanctis.

12 Parodia il verso di Dante (*Par.* XII 141, dove *profetico*) su Gioachino da Fiore.

13 «Identità» (tipica parola crociana).

serbano non solo la loro propria fisionomia, ma le reciproche proporzioni e rapporti; sicché essi vengono bensì, nei « vetri trasparenti e tersi » e nelle « acque nitide e tranquille » delle ottave, deboli alla vista come « perle in bianca fronte »¹⁴, ma vari quali erano, e più o meno forti secondo la maggiore o minore forza che avevano nell'animo del poeta. Il comico, abbassato e rialzato insieme, rimane pur comico, il sublime sublime, il voluttuoso voluttuoso, il riflessivo riflessivo, e via discorrendo. E accade talvolta di giungere sino al limite, oltrepassando il quale l'Ariosto uscirebbe dal suo tono, ma dal quale non esce mai, perché sempre, appressatosi al limite, lo rispetta. Ognuno conosce a mente i tratti e le parole più commosse che sono nel *Furioso*: Medoro che, attorniato dai sopraggiunti nemici, s'aggira come un toro, facendosi schermo degli alberi e non abbandonando mai il corpo del suo signore, e Zerbino che, sul punto di ammazzarlo, guardandolo nel bel volto, si sente compenetrare da pietà e si arresta; Zerbino, che nel morire si dispera di lasciare sola, preda a uomini ignoti, la sua Isabella, la quale si scioglie in lacrime ed esce in dolci parole di eterna fedeltà; Fiordiligi, che riceve l'annunzio o piuttosto indovina la morte del suo sposo ... Sempre, nel ridire questi e altrettali versi, la gola si stringe e un non so che viene sugli occhi. Ecco Fiordiligi, che ha il brivido del presentimento:

*E questa novità d'aver timore
le fa tremar di doppia tema il core.*

Giunge la notizia ferale: Astolfo e Sansonetto, i due amici che si trovano nel luogo dov'ella è rimasta, gliela nascondono per qualche ora, e poi si risolvono a recarsi da lei per prepararla alla sventura che l'ha colpita:

*Tosto ch'entraro, e ch'ella loro il viso
vide di gaudio in tal vittoria privo,
senz'altro annunzio sa, senz'altro avviso,
che Brandimarte suo non è più vivo ...*

Trema nelle immagini e nel ritmo il tremito che prende la cara sventurata, si sente lo schianto e subito dopo il piombare nel nero abisso della desolazione. Un altro momento dello stesso racconto, in cui il dolore pare ripigliare forza e crescere su sé stesso, è quello in cui entra, atteso, Orlando, nel tempio dove si celebrano i funerali di Brandimarte: Orlando, l'amico, il compagno, il testimone di quella morte:

*Levossi, al ritornar del Paladino,
maggiore il grido e raddoppiossi il pianto ...*

¹⁴ Citazioni da *Par.* III 10-14 (episodio di Piccarda).

Innanzi a figure e parole come queste, il De Sanctis soleva dire ai suoi scolari¹⁵, esponendo loro il *Furioso*: « Vedete quanto cuore aveva l'Ariosto! ». Ma ribadiva anche per esse la verità: che « l'Ariosto non porta mai le situazioni sino allo strazio », vietatogli dal tono del suo canto; e mostrava come, per contenere lo strazio pronto a prorompere, adoperasse ora interruzioni, ora similitudini leggiadre, ora riflessioni, ora stilizzamenti. Sono critici troppo esigenti, ossia che chiedono il troppo e l'indebito, coloro che, per esempio, s'impuntano alle ottave sul nome « Isabella » (designato da Dio ad adornare d'allora in poi le più belle, gentili, cortesi, sagge e caste donne: che è un omaggio alla marchesana di Mantova, Isabella d'Este¹⁶), con le quali si chiude il racconto del sacrificio che Isabella fa della sua vita per serbar fede a Zerbino; e non intendono che quelle ottave e il *Proficiscere*¹⁷ che le precede (« Vattene in pace, alma beata ... »); e il racconto stesso della briaca bestialità di Rodomonte, e, prima di questo, la scena semicomica del santo romito che siede al governo della onestà di Isabella « qual pratico nauta », e volentieri « di spiritual cibo apparecchi Tosto una mensa sontuosa e lauta », e che Rodomonte afferra pel collo e lancia nel mare tre miglia discosto, sono tutte rappresentazioni e parole intonate a produrre l'effetto di far morire Isabella senza rovesciare il *Furioso* nella tragedia con la correlativa catarsi¹⁸ tragica: il *Furioso*, che ha la generale e perpetua catarsi armonica, ormai da noi a sufficienza chiarita.

Appunto l'operare nella materia sentimentale e passionale, nonostante e attraverso il superamento che se ne compie, il vario colorito che da quella proviene al poema, il carattere di umanità che gli conferisce, ci aveva consigliati a dichiarare, a capo della nostra analisi, che, nel definire l'Ariosto poeta dell'armonia, intendevamo solo additare dove batte l'accento dell'opera sua, perché egli è poeta dell'Armonia e insieme di altro, dell'Armonia che si svolge in un mondo particolare di sentimenti; e, insomma, che l'armonia, dall'Ariosto attuata, non è l'Armonia in genere, ma un'armonia affatto ariostesca.

[1918]

15 Nelle lezioni zurighesi pubblicate dallo stesso Croce (*Scritti vari inediti o rari*, 1898).

16 Figlia di Ercole I e sorella di Alfonso I d'Este, duchi di Ferrara, moglie di Francesco II Gonzaga marchese di Mantova, grande protettrice di umanisti e artisti.

17 Formula biblica, per esempio di Isacco a Giacobbe.

18 La « purificazione delle passioni » indotta, secondo la *Poetica* aristotelica, dalla rappresentazione dei fatti tragici, e costitutiva dell'arte anche secondo le moderne estetiche, del Croce in particolare.

DA « LA POESIA DI DANTE »

[ALLEGORIA E OSCURITÀ]

[...] Per fermarci alquanto sopra un punto che suol dare luogo alle più tormentose difficoltà, tra le forme d'espressione, o meglio di comunicazione e di scrittura, usuali o predilette nel Medioevo, c'era, senza dubbio, l'allegoria, il fare a nascondino, il proporre e sciogliere indovinelli; e talvolta occorre, per intendere certi concetti o per avere notizia di certi fatti, decifrare (se i mezzi disponibili consentono di decifrarli) i criptogrammi allegorici. Ma, checché pretendano e vantino gli investigatori e congetturisti¹ delle allegorie dantesche, nella poesia e nella storia della poesia le spiegazioni delle allegorie sono affatto inutili e, in quanto inutili, dannose. Nella poesia, l'allegoria non ha mai luogo: se ne parla bensì, ma, quando si va a cercarla e a volerla cogliere, non si trova: ombra vana perfino nell'aspetto², nonché all'abbracciare. Due casi, infatti, possono darsi; il primo dei quali è che l'allegoria sia congiunta *ab extra*³ con una poesia, con una vera e compiuta poesia, decretandosi, come s'è detto, per un atto di volontà, che tali personaggi, tali azioni, tali parole della poesia debbano stare anche a significare un certo fatto che è accaduto o accadrà, o una verità religiosa o un giudizio morale o altro che sia. In questo caso, è chiaro che la poesia rimane intatta, e che essa sola può riguardare la storia della poesia, laddove tutto l'altro, il secondo senso — al cui sopravvenire il primo, la poesia, decadrebbe a un non-senso e si trasformerebbe in un oggetto che serve per segno — appartiene alla cerchia e alla storia della pratica. L'altro caso è che l'allegoria non lasci sussistere la poesia o non la lasci nascere, e al suo luogo ponga un complesso d'immagini discordanti, poeticamente frigide e mute, e che perciò non sono vere immagini ma semplici segni; e in questo caso, non essendoci poesia, non c'è neppure oggetto alcuno di storia della poesia, ma solo l'avvertenza del limite di questa, del poeticamente fallito e nullo, del brutto. Un terzo caso, che si suol supporre, quello in cui si abbia bensì allegoria ma tradotta compiutamente in immagini, e tale che non rimanga fuori della poesia come nel primo caso e non la distrugga o impedisca come nel secondo, ma cooperi con essa e in essa, si dimostra apertamente contraddittorio, perché, se l'allegoria c'è, essa è sempre, per definizione, fuori e contro la poesia, e se invece è davvero dentro la poesia, fusa e identificata con lei, vuol dire che allegoria non c'è, ma unicamente immagine poetica, la quale non si circoscrive a cosa materiale e finita, ed ha sempre valore spirituale e infinito. In tutti questi casi, chi legge poeticamente, non giunge, né deve o può giunger mai, al senso allegorico, perché naviga in altre

1 Neologismo crociano, come anche *aneddotisti* (su *allegoristi* e simili).

2 Allusione a *Purg.* II 79 (dove plurale e *fuor che*).

3 Termine desunto dal linguaggio teologico.

e più dolci acque⁴; e, d'altronde, è impossibile, per isforzi che si facciano, vedere una accanto all'altra due cose, di cui una appare solo quando l'altra dispare. Ed è sofisma che, per intendere certi luoghi poetici, sia necessario far precedere la spiegazione allegorica, laddove ciò che deve precedere è la conoscenza degli elementi di linguaggio, di vivo linguaggio, che in quei luoghi si atteggiano in nuova sintesi. Ed è un altro sofisma, che il senso allegorico aggiunga alla poesia una vaga e gradevole o sublimante « suggestione »: suggestione a che? a distrarsi dalla poesia?

Esempio del primo caso può essere Beatrice negli ultimi canti del *Purgatorio* e nel *Paradiso*, la quale sarà allegoricamente tutto ciò che Dante avrà voluto o gli interpreti⁵ avranno farneticato (la Teologia, la Rivelazione, l'Intelligenza attiva e via dicendo), ma, quale che sia in quest'arbitrio d'imposizione di nomi, in poesia è semplicemente una donna, una donna già amata e ora felice e gloriosa e pur benigna e soccorrevole all'antico amatore. Ovvero Matelda, della quale si sono date almeno una ventina d'interpretazioni dottrinali, che vanno dalla Vita attiva alla Grazia preveniente e cooperante, dalla Natura umana perfetta al Misticismo pratico, dall'arte o abito operativo e virtù intellettuale alla Conciliazione della Chiesa con l'Impero, e almeno sei storiche (la contessa Matilde di Canossa, una santa Matilde di Hackenborn, una beghina Matilde di Magdeburgo, la beata Matilde madre dell'imperatore Ottone I, santa Maria Maddalena, un'amica di Beatrice del tempo della *Vita nova*); eppure in poesia è né più né meno che quella che si vede nelle immagini e che risuona nel sentimento: una giovine donna, la quale, nella frescura del mattino, in un boschetto, « si già Cantando ed iscegliendo fior da fiore »: figura infinitamente più ricca (in poesia) di quella che si pretenderebbe arricchire ed annullare con uno di quegli scarabocchi di secondi sensi e di allusioni storiche. Ovvero le « quattro stelle », le quattro famose stelle che Dante, all'uscire dall'Inferno, a un tratto vede nel cielo, non viste mai, e delle cui fiammelle pare che il cielo goda; e che saranno bene le quattro Virtù cardinali degli allegoristi, ma sono in poesia nient'altro che quella commozione di meraviglia e rapimento all'inatteso e bellissimo spettacolo.

Quanto del primo caso è facile recare esempî, perché moltissimi ne occorrono, tanto è difficile del secondo, perché Dante è tal robusto e ferace poeta che assai di rado, e non mai completamente, si chiude nello sterile allegorizzare, privo di poesia. Nondimeno, con la sopradetta riserva, si possono citare il Veltro che non ciberà terra né peltro, ma sapienza e amore e virtude, e avrà nascita tra Feltro e Feltro, e la lupa che « molte genti fe' già viver grame », e il piè fermo « che sempre era il più basso », e il « bel fiumicello » che si passa « come terra dura », e simili; si possono anche recare alcune canzoni e sonetti alquanto vuoti, che pendono incerti tra il morale e l'amoroso. Nella *Commedia*, in alcuni luoghi che

4 Allusione all'inizio petrarchesco *Chiare fresche e dolci acque*.

5 Forma normale nel Croce (con *interpretare*) per *interprete*.

passano per allegorici, Dante rifà semplicemente il tono profetico e apocalittico, e, oggettivando così l'allegorizzare, abbassandolo a materia, si muove pur sempre nella pura poesia.

Del terzo caso non si possono dare esempi, perché, come s'è detto, è un caso inconcepibile, e, quando esempi se ne recano, è agevole vedere che si tratta o di poesie senza allegoria o di poesie che ne sopportano bensì una, ma posseggono, d'altro lato, il proprio senso poetico. Tale è la canzone delle *Tre donne*, che il Coleridge⁶ diceva di aver letta non so quante volte e di rileggerla sempre e di non esser mai riuscito a intenderne il significato, ma che, nondimeno, essa esercitava su lui un gran « fascino » (*fascination*) per quell' « anima di universale poesia che vi è, come in ogni vera poesia, in aggiunta al senso specifico ». Dove è chiaro che il fine intenditore, ma non altrettanto esperto teorico, chiamava « senso specifico » quello che non è specifico ma estraneo, e « anima » o « soffio » o « fascino » quello che è il vero senso specifico perché poetico.

Insomma, anche se tutte le allegorie di tutte le liriche e di tutti i luoghi della *Commedia* fossero spiegate e in modo certo, resterebbe poi sempre da interpretare quelle liriche e quei luoghi storicamente, prescindendo cioè dalle allegorie come inutili e dannose distrazioni, e ricercando il vero « senso specifico ». E se io dovessi designare in qualche modo l'interpretazione storica che è propria dell'interpretazione storico-estetica, ossia il momento analitico che precede quello sintetico, direi che è l'*explanatio verborum*, l'interpretazione, largamente intesa, del senso delle parole: senso che, come tutti sanno, si trae non dalla loro etimologia e dalla sequela dei concetti e dei sentimenti che hanno concorso a formarle e che ne costituiscono una sorpassata preistoria, ma dall'uso generale dei parlanti di un dato tempo, dall'ambiente in cui sono adoperate, e si determina e individua poi in relazione alla nuova frase che è composta di esse e insieme le compone e le crea. Propositioni filosofiche, nomi di persone, accenni a casi storici, giudizi morali e politici e via dicendo, sono, in poesia, nient'altro che parole, identiche sostanzialmente a tutte le altre parole, e vanno interpretate in questi limiti. Nella interpretazione allotria⁷ non sono più, e non debbono essere, parole, ossia immagini, ma cose.

Può darsi che non in tutti i casi si riesca a determinare, in quella *explanatio verborum*, il senso preciso di talune parole, il contenuto morale, filosofico, e, in genere, storico, che in esse vibra; ma lo stesso può accadere per ogni altra parola, perfino di quelle che si dicono di materia comune o familiare. E, quando non si riesce a determinarlo con esattezza, permane una maggiore o minore oscurità; e della « oscurità » di Dante si è molto vociferato ed è anzi passata in proverbio, di essa stranamente esagerandosi l'importanza e l'estensione. L'oscurità di Dante è piuttosto una difficoltà, che viene dall'esser la lingua che egli usò

⁶ Il poeta romantico inglese Samuel T. Coleridge (1772-1834).

⁷ « Estranea, impropria, eteronoma », grecismo tecnico del Croce.

molto ricca e in alcune parti antiquata, e le referenze storiche molteplici e non ovvie, e la terminologia filosofica appartenente a una cultura oltrepassata e nota solo a specialisti; e perciò quella oscurità si schiarisce con un po' di buona informazione, senza dire che concerne di solito punti particolari e secondari. Qualche volta rimane oscurità, o perché il poeta sia stato poco attento a evitare equivoci, o perché mancano i documenti che la schiarirebbero; e allora l'interpretazione diventa meramente congetturale, ammettente cioè parecchie possibilità, e non si potrebbe asserirla se non per arbitrio. Ma, invece di riconoscere questo stato di fatto e rassegnarvisi, i dantisti si attaccano a quei versi oscuri con tenacia che è quasi frenesia, e non cessano di proporre nuove e spesso bizzarre interpretazioni, e vi litigano intorno. Sarebbe meglio, pur nell'attesa e speranza di qualche documento che venga fuori a schiarirli, attenersi, per quei pochi versi oscuri, a uno dei seguenti due partiti: o trattarli come si trattano i pezzi perduti e non restaurabili d'un dipinto, sui quali si stende una tinta neutra, o restaurarli, adottando tra le varie interpretazioni possibili quella che sembra la più calzante e la più bella. Così è certamente⁸ da preferire pel verso « Poscia più che il dolor poté il digiuno » del conte Ugolino l'interpretazione: che il dolore che teneva lo sventurato in vita delirante, fu infine vinto dalla brutale forza dell' inanizione e quietato nella morte, perché quest'ultimo tocco compie quella scena tutta di umano strazio assai più armonicamente che non l'altro di un Ugolino, che disperatamente addenta le carni dei figliuoli morti; ma con ciò non si esclude in via assoluta che Dante potesse voler dire invece per l'appunto questa seconda cosa, in conformità di una voce che corse in qualche città d'Italia intorno agli ultimi istanti di Ugolino. Così anche « il modo ancor m'offende »⁹ di Francesca meglio s'interpreta per la morte datale in flagrante, che rese pubblica la sua colpa e che ancora, per violato pudore e sdegno fremente, le brucia l'anima; pur senza escludere che Dante intendesse accennare al tempo che le mancò al pentimento, o magari, come altri pretende, alla storiella (tardiva storiella) dell'inganno ond'ella fu tolta a Paolo e disposta a Gianciotto. E, per aggiungere un terzo esempio, « lo cor che in sul Tamigi ancor si cola » suona frase più efficace e poetica¹⁰ se « cola » (com'è stato proposto) si deriva da « colare » e non da « colere », e s'intende che quel cuore ancora stilla sangue e non è sazio di vendetta. D'altra parte, non giova insistere a voler conoscere per forza il senso preciso del verso: « Forse cui Guido vostro ebbe a disdegno », che allude a particolari biografici, affatto o quasi affatto perduti¹¹, di Guido Cavalcanti e delle sue

8 Ma argomenti filologici per la tecnofagia di Ugolino sono stati riproposti di recente, fermo restando che l'interpretazione « più bella », essendo soggettiva, risulta criterio del tutto estraneo alla filologia (la quale respinge il *iudicium* o gusto personale dell'editore di testi).

9 Che peraltro, secondo un'altra interpretazione, si riferirebbe non già alla persona che fu tolta, ma ad Amore che prese Paolo.

10 Canone, si ripete, non pertinente alla filologia, dove contano criteri più oggettivi, come, se veramente consiste, la maggior rarità di *còla* da COLERE rispetto a *còla* da colare.

11 Ciò fa supporre che anche per il Croce cui rappresenti grammaticalmente Virgilio, mentre

relazioni con Dante; smarrendo, in quella insistenza sopra un verso oscuro, la poesia dell'episodio, che è chiarissima: ed è questo uno dei casi in cui converrebbe stendere la « tinta neutra ».

La distinzione e la profonda diversità tra le due interpretazioni, l'estetica e l'allotria, che abbiamo procurato di fermare in esatti termini logici, è sentita generalmente, sebbene pensata in modo confuso ed espressa con formule improprie. Da quella coscienza o semicoscienza proviene il fastidio che di continuo promette contro gli allegoristi, gli storicisti, gli aneddotisti, i congetturisti, e in genere contro i filologi e i « commentatori »; e il proposito che si forma e l'esortazione che si predica a leggere Dante, gettati via i commenti, « da solo a solo ». Certo, non si può far di meno, e nessuno ha mai fatto di meno, dell'aiuto dei commenti nel leggere Dante; ma il consiglio di gettarli via è buono tutte le volte (e sono assai frequenti) che, invece di fornire i soli dati giovevoli alla interpretazione storico-estetica, essi esibiscono cose inopportune ed estranee: certo, nessuno può leggere Dante senza adeguata preparazione e cultura, senza la necessaria mediazione filologica, ma la mediazione deve condurre a ritrovarsi con Dante da solo a solo, ossia a mettere in immediata relazione con la sua poesia. Questa è l'esigenza ragionevole che si manifesta in quel fastidio e in quei propositi, i quali, per altri rispetti, vanno di là dal ragionevole.

.....

DA «STORIA D'ITALIA DAL 1871 AL 1915»

IL GOVERNO LIBERALE E IL RIGOGLIO ECONOMICO (1901-1910)

Superati i frapposti ostacoli, rispettando gli argini necessari, la vita italiana, dopo il 1900, scorre per oltre un decennio feconda di opere e di speranze. Non che si entrasse in una sorta di età beata o di « età dell'oro », che son cose che né la filosofia né la storia conoscono, e forse neppure la poesia. Ma, come nella vita del singolo vi sono anni nei quali si coglie il frutto degli sforzi durati, delle esperienze compiute e patite, e il lavoro si fa agevole e largo, e non per questo si è toccata o si crede di aver toccata quella che si chiama la felicità, così nella vita dei popoli; e chi ha l'occhio per il sostanziale e il caratteristico, e non si smarrisce nei particolari di significato comune, chi è esente dalla tristizia dell'astratta perfezione, e perciò non gusta le correlative perpetue e insulse querimonie, discerne e distingue, nel corso storico, i tempi di respiro, di pace,

ndrà riferito a Beatrice (meno bene, a Dio). Naturalmente questo non rende flagrante certezza le ingegnose ipotesi con cui la critica più recente ha procurato di spiegare la polemica scoppiata fra Dante e Guido.

di alacrità, di prosperità. E furono quelli, in Italia, anche gli anni in cui meglio si attuò l'idea di un governo liberale; del quale neppure bisogna coltivare un'idea astratta, cioè di così sublime perfezione da disconoscerlo poi nella sua concreta esistenza, e con tale disconoscimento disporre gli animi a negargli realtà e valore; il che nasce appunto da quella utopistica ed esasperata e disperata idea di libertà, che infine si volge coi denti contro sé stessa. Quanto fosse più volte timido o turbato in Italia l'andamento liberale dopo il 1870, abbiamo veduto; né mai prima gli si erano offerte condizioni tanto favorevoli quali ora si erano formate: falliti i reazionari nei loro tentativi, così teorici come pratici, di comprimere le forze sociali con la violenza e coi congegni polizieschi; falliti i socialisti nel loro teorico rivoluzionarismo e nel pratico atteggiamento di astensionisti e protestatari e profeti imprecanti, che, se non promuovevano di proposito, certo non frenavano né sconsigliavano le agitazioni di piazza, universalmente riprovate. Il problema, che si era aperto, della direzione e del governo, era stato, nel fatto, risoluto con la prevalenza del metodo liberale, solo in grado di soddisfare le esigenze legittime che quelle due parti estreme ponevano senza possedere la capacità di recarle in atto; perché, da un lato, esso manteneva l'ordine sociale e l'autorità dello stato, e dall'altro accoglieva i nuovi bisogni col lasciare libero campo alle competizioni economiche anche tra datori di opere¹ e lavoratori, e con l'attendere a provvidenze sociali. Le difficoltà, non pertanto, perduravano, specie nelle prime mosse², sopiti ma non spenti gli spiriti reazionari e inorgoglit i socialisti, se anche non immemori che essi erano stati semplici alleati dei liberali e avevano ricevuto da questi autorità e soccorso maggiore dell'aiuto che certamente da parte loro avevano apportato. Dopo la parola del re³, che segnò la nuova via, e il ministero Saracco⁴, che era stato una pausa ma non un pieno mutamento d'indirizzo, e talora fu ripreso da velleità di reazione, e tal'altra ondeggiò tra conati di energia e prove di debolezza, lo Zanardelli⁵, vecchio liberale di dottrina e di cuore, fervido nella sua fede giovanile, da lui attestata sempre in tutte le passate vicende, si accinse alla restaurazione liberale conforme ai tempi, avendo con sé, ministro degli interni, il Giolitti, anch'esso costante sempre in quella dottrina e in quella pratica. Il quale, dopo la morte dello Zanardelli, tenne l'effettivo governo, con brevi intermezzi di ministeri del Fortis, del Sonnino e del Luzzatti, per quasi otto anni (1903-05, 1906-09, 1911-14): uomo di molta accortezza e di grande sapienza parlamentare, come è incontrastato giudizio, ma non meno di seria devozione alla patria, di vigoroso sentimento dello stato, di profonda perizia amministrativa, di concetti semplici o, meglio, ridotti

1 « Datori di lavoro » o « imprenditori ».

2 « All' inizio ».

3 Vittorio Emanuele III, che, successo al trono per l'assassinio di Umberto I (1900), manifestò propositi liberali.

4 Presidente del Senato, incaricato da Umberto I poco prima della sua uccisione di succedere all'autoritario generale Pelloux, sconfessato dalle elezioni del 1900, nella direzione del governo.

5 Giuseppe Zanardelli (1826-1903), successore del Saracco (1901).

nella sua mente e nella sua parola alla loro semplice e sostanziosa espressione, la quale vinceva le opposizioni con l'evidenza del buon senso. A lui, di animo popolare, erano connaturate la sollecitudine per le sofferenze e per le necessità delle classi non abbienti e l'avversione all'egoismo dei ricchi e dei plutocrati, che allo stato sogliono chiedere unicamente la garanzia dei propri averi e del proprio comodo. Un'altra sollecitudine lo moveva: il pensiero che la classe politica italiana fosse troppo esigua di numero e a rischio di esaurirsi, e che perciò convenisse chiamare via via nuovi strati sociali ai pubblici affari. E a tale concezione politica dimostrò affetto superiore alla propria persona, perché egli si adoperò incessantemente a scegliere e formare, tra i più giovani uomini politici e amministratori, i suoi successori, assumendoli con sé al governo e preparandoli alla direzione di esso; sebbene in ciò la fortuna non sempre lo secondasse, perché taluni di quegli uomini, sui quali faceva maggiore assegnamento, morirono nel miglior fiore, e altri si sviarono in altri meno ponderati concetti e metodi.

Coloro che, come abbiamo notato, sogliono dare alle nuove cose vecchi nomi, direbbero che col Giolitti s'iniziò un nuovo periodo di « trasformismo »⁶: il che volentieri consentiremmo, per aver noi tolto a questa parola il significato peggiorativo col quale sorse, e perché ogni volta che l'antinomia di conservazione e rivoluzione è superata e si attenua e quasi svanisce, succede appunto un avvicinamento degli estremi e una trasformazione unificatrice dei loro ideali. I reazionari per temperamento o per angustia mentale persistettero aperti o nascosti; ma quelli che, come il Sonnino⁷, con animo sincero, con disinteresse personale e per puro amore della cosa pubblica, avevano escogitato riforme costituzionali e freni di varia natura, con la stessa sincerità e disinteresse e amore accettarono la lezione delle cose, e lavorarono nelle condizioni che si erano formate, diverse da quelle da loro presagite. Ancora nel settembre del 1900 il Sonnino, col titolo che dava segno di qualche perplessità: *Quid agendum?*, scriveva un articolo nella « Nuova Antologia », dove continuava a manifestare timore che l'Italia cadesse preda di una falsa Sinistra o di una falsa Destra, dei sovversivi socialisti o dei sovversivi clericali, e auspicava perciò la formazione di un « fascio⁸ dei partiti nazionali », di là dagli unilaterali interessi delle classi e dei gruppi, rivolto ai « fini superiori della collettività nazionale », allo stato come « complesso organico », che si prefiggesse non già ideali di grandezza imperiale, ma una sorta di politica casalinga, coi prossimi compiti di un migliore assetto dell'amministrazione, dei trattati

6 Il primo si era avuto col Depretis, che, andato al potere (1876) per la caduta della vecchia Destra, aveva spesso fondato le sue maggioranze parlamentari su concessioni e alleanze spregiudicate.

7 Il barone Sidney Sonnino, uomo politico conservatore, di cui qui il Croce descrive il passaggio al centro destro (fu poi il ministro degli Esteri che preparò l'ingresso dell'Italia nel primo conflitto mondiale).

8 Col valore di « alleanza » solitamente (non qui) rivoluzionaria, il vocabolo è, come si vede, più antico non solo del fascismo (1919) ma degli stessi Fasci interventisti (1915); questi anzi, come certo per antitesi il Sonnino, si riferivano ai Fasci dei lavoratori sorti in Sicilia nel 1891 e soppressi qualche anno dopo dal governo Crispi. Poiché il Croce scriveva in regime fascista, la citazione è senz'altro allusiva.

di commercio da negoziare, dell'emigrazione da regolare, della scuola da riformare, delle ferrovie e della marina mercantile, e della disciplina degli impiegati, e simili. Ma gli fu con giusta ragione risposto che quel suo ideato « fascio » era cosa artificiosa, che il suo « stato » era inteso in modo troppo statico e che egli né s'era accorto del rivolgimento sociale accaduto in Italia per effetto delle industrie e dei commerci, né ben giudicava le vicende degli ultimi anni, argomento a lui di paurose previsioni, ma che erano state nient'altro che una serie di scosse per far penetrare nella politica italiana nuove correnti di pensiero e d'azione, e preannunziavano non un duplice precipizio verso due estremi, ma un'unione, come quella che, quarant'anni innanzi, si era effettuata tra i garibaldini e la monarchia dei Savoia. Il Sonnino non insistette nel suo programma, continuò per qualche tempo l'opposizione nella Camera, sebbene con scarso séguito, e alcuni anni dipoi confessò al Giolitti che l'Italia non poteva essere governata altrimenti che col metodo liberale o parlamentare, e a questo si attenne, quando per due volte, per pochi mesi, fu chiamato alla presidenza del Consiglio.

A tale aperta confessione non giunsero i socialisti, che pure si erano, in quegli anni, affatto disarmati di ogni teoria socialista e rivoluzionaria, cioè del marxismo, gettandone via, uno dopo l'altro, tutti i pezzi, e, in ultimo, anche quello della concezione classistica dello stato, sicché avevano finito col vedere che, oltre e sopra gli interessi delle classi, c'era l'« interesse generale », che lo stato rappresentava. Ma essi non potevano atteggiarsi e operare in conseguenza, non tanto perché fossero prigionieri del loro passato o perché da quella ammessa conclusione vedessero preclusa la loro individuale fortuna di uomini di governo, la quale anzi solo a quel modo sarebbe forse cominciata, quanto per la necessità della situazione in cui si trovavano. La franca conversione voleva dire la dichiarata dissoluzione del socialismo, non più distinguibile dal liberalismo; e siffatta dichiarazione non bastava a dissolvere, né nelle masse operaie, né nei loro conduttori di mestiere o di passione, quell'ideale, che risponde a una certa logica inferiore e semplicistica, ed è alimentato dalle lotte economiche tra imprenditori e operai e da taluni aspetti dell'industrialismo moderno. La conseguenza, che ne sarebbe venuta fuori, sarebbe stata l'abbandono delle masse operaie agli istigatori rivoluzionari, con grave pericolo e danno del complesso sociale e degli stessi operai; e perciò giovava che quegli uomini, liberi ormai da astrattezze e fanatismi e chiaroveggenti e temperati, restassero in mezzo a loro e li guidassero, sia pure indulgendo a talune loro illusioni. La qual parte a chi ha per istituto di cercare e dire il vero, e alle anime ingenuie e sincere, deve sembrare non solo penosa ma insostenibile; e nondimeno si sostiene senza troppa pena dagli ingegni politici, che mirano al pratico, e perciò non sarebbe giusto condannarli, misurandoli con una misura che si appartiene ad altri casi. Così era giocoforza che, favorendo in cuor loro il nuovo governo liberale, e facendo buon viso alla libertà concessa di sciopero senza più intervento di soldati o sostituzione di soldati nei lavori agricoli disertati dai contadini scioperanti, e alle previdenze

e riforme sociali, e perfino approvando tutto ciò che tornasse a vantaggio della crescente industria e ricchezza del paese, i capi dei socialisti si dessero a credere, per acquietare la loro coscienza, o dicessero per acquietare le masse, che era quello il prodromo del futuro comunismo, perché solo la graduale erosione dell'ordinamento borghese nel campo politico e in quello economico, e la produzione della ricchezza spinta al massimo, rendono possibili la conquista dei pubblici poteri e la socializzazione del capitale. Il Turati ⁹, invitato dal Giolitti nel 1904 a partecipare al governo, e il Bissolati ¹⁰, che ebbe dallo stesso lo stesso invito nel 1911, dovevano ricusare come ricusarono, perché, diventati ministri, avrebbero perduto ogni forza sulle masse operaie e sarebbero stati considerati traditori o disertori, e al governo sarebbero andate bensì le loro persone, ma non punto il socialismo. Del pari, quando, per mantenere l'ordine pubblico negli scioperi e in altre agitazioni, accadevano conflitti con le milizie e si versava sangue, i socialisti, se anche pensavano che il governo non aveva potuto fare altrimenti, e neppure essi al governo, e in regime socialista, avrebbero fatto altrimenti, erano costretti a dar sempre torto al governo, a chiedere punizione degli agenti della pubblica sicurezza o degli ufficiali che avevano comandato il fuoco, a proporre leggi che vietassero, in ogni caso, le armi contro la folla. Ed erano costretti a stare sempre o quasi sempre all'opposizione e votare contro ogni proposta di ogni ministero, e soprattutto contro le spese militari, sebbene il loro cuore fosse tutt'altro che duro e chiuso al patriottismo, e neppure per essi fosse indifferente che gli Austriaci facessero una passeggiata sino a Milano; ma, nel comportarsi così, sapevano che quelle proposte sarebbero passate e le spese militari votate dalla grande maggioranza. L'azione loro positiva e liberale si esplicava in altro verso e in altre guise: nel contenere i fanatici e gli impulsivi, che erano accanto a loro o contro di loro nel partito stesso, e che, richiamandosi ai puri principi del marxismo, non ammettevano altra tattica che quella rivoluzionaria, cioè, per dire la cosa nei propri termini, rimanevano schietti socialisti e non si erano, com'essi, convertiti all'effettivo liberalismo: intellettuali la più parte, che avevano rinfrescato il loro marxismo nel sindacalismo del Sorel ¹¹ (il quale, come si è detto, ebbe maggiore fortuna in Italia che non in Francia) con la teoria della scissione recisa tra proletari e mondo politico, l'elogio della salutare violenza e il mito dello sciopero generale; e, come intellettuali, capaci di eccitare le masse e i cattivi elementi misti nelle masse, ma non di interpretarne i reali e sani bisogni e la reale e semplice psicologia, il che meglio facevano i socialisti provetti e temperati. A Milano particolarmente era sorto contro il Turati e i suoi, intorno a un giornale, l'«Avan-

9 Filippo Turati, uno dei fondatori del Partito Socialista Italiano (1892), che doveva poi lasciare nel 1922 per costituire il più riformistico Partito Socialista Unitario.

10 Leonida Bissolati, anch'egli tra i fondatori del PSI, era allora il rappresentante dell'ala riformista e fu espulso dal partito (1912) per la sua adesione all'impresa di Libia voluta appunto dal Giolitti.

11 Georges Sorel (1847-1922), elaboratore del cosiddetto sindacalismo rivoluzionario (il suo libro più noto sono le *Réflexions sur la violence*), amico del Croce e ispiratore dell'ala mussoliniana del socialismo.

guardia socialista», un gruppo di sinistra, che dava loro filo da torcere, che infisse loro qualche scacco, e che essi non riuscirono sempre a fronteggiare e dominare: tanto che a quel gruppo si dovette il primo sciopero generale in Italia, quello del settembre 1904, che, con l'occasione di alcuni conflitti accaduti in Sicilia e in Sardegna, s'iniziò da Milano e per quattro giorni parve aver messo l'Italia intera nelle mani degli operai, perché ne disponessero a lor talento. Ci fu dapprima qualche brivido di terrore, ma successe presto l'indignazione di tutti gli altri ceti sociali, e la scarsa soddisfazione degli operai stessi, che persero salari e non videro alcun frutto dell'atto a cui erano stati indotti, e i socialisti, quattro anni innanzi, al tempo del Pelloux¹², ricinti¹³ del favore generale, sollevarono contro di sé l'opinione pubblica, equa giustiziera. E poiché, intanto, i deputati socialisti domandavano la convocazione della Camera per chieder conto al governo dei fatti che avevano dato luogo allo sciopero, il Giolitti, che aveva notato l'errore dei socialisti e compreso l'animo del paese, invece di convocare la Camera, la sciolse, e indisse le elezioni, nelle quali il concorso degli elettori fu numeroso come non mai, e i socialisti, abbandonati dalla piccola borghesia e da molti intellettuali, ebbero la peggio, e ne uscì una Camera con fisionomia alquanto più conservatrice, quantunque sempre di spiriti liberali. Il metodo liberale aveva solennemente sconfitto quello socialista e indirettamente ridato autorità ai socialisti temperati, ristabilendo l'equilibrio. Anche accadde talvolta che, abusandosi della libertà di sciopero, i datori di opere, senza aspettare aiuto dal governo, si associassero tra loro e resistessero, come nello sciopero contadinesco di Parma nel 1908, durato due mesi e finito con la vittoria dell'Associazione agraria; il che aggiunse nuovo discredito ai rivoluzionari, che lo avevano approvato e diretto.

Lungo queste e altrettali esperienze, il partito socialista si venne facendo sempre più riformista o liberale: nel congresso di Bologna del 1904 le due tendenze lottarono, ma si volle in ultimo, con compromesso di parole, salvare quella che si chiamava l'« unità del partito »; nel congresso di Roma, del 1906, la stessa salvazione fu compiuta con un'altra parola, quella di « integralismo », in nome della quale il Morgari¹⁴ prese la direzione dell'organo del partito, l'« Avanti! »; ma nel congresso di Firenze del 1908 non si poté impedire la vittoria dei riformisti sopra i sindacalisti, né la condanna dello sciopero nei pubblici servizi. Era non la sconfessione, ma l'estenuazione del socialismo; la qual cosa in quell'anno stesso il Turati avvertiva, dicendo che le forze parlamentari del partito erano scemate d'importanza e di numero, che la vita dei circoli era anemica, le idee incerte, il fervore dei propagandisti sbollito, e che c'era un generale senso di rilassamento.

12 Generale, presidente del consiglio (1898-1900) con l'incarico di reprimere i moti rivoluzionari.

13 « Circondati ».

14 Oddino Morgari, rappresentante della conciliazione fra ala riformista e ala sindacalista-rivoluzionaria del PSI.

DA «STORIA D'EUROPA NEL SECOLO DECIMONONO» LA RELIGIONE DELLA LIBERTÀ

.....

Ora chi raccolga e consideri tutti questi tratti dell'ideale liberale, non dubita di denominarlo, qual esso era, una «religione»: denominarlo così, ben inteso, quando si attenda all'essenziale ed intrinseco di ogni religione, che risiede sempre in una concezione della realtà e in un'etica conforme, e si prescinda dall'elemento mitologico, per il quale solo secondariamente le religioni si differenziano dalle filosofie. La concezione della realtà e l'etica conforme del liberalismo erano, come si è mostrato, generate dal pensiero moderno, dialettico e storico; e a conferirgli carattere religioso non vi bisognava altro, perché personificazioni, miti, leggende, dommi, riti, propiziazioni, espiazioni, classi sacerdotali, paludamenti pontificali e simili, non appartengono all'intrinseco e malamente vengono astratti da particolari religioni e posti come esigenze di ogni religione. Nel che è l'origine delle parecchie religioni artificiali o «religion dell'avvenire», escogitate nel corso del secolo decimono, cascate tutte, come meritavano, nel ridicolo, essendo contraffazioni e caricature; laddove quella liberale dimostrò la sua essenza religiosa con le sue proprie forme e istituzioni, e, nata e non fatta, non fu un'escogitazione a freddo e di proposito, tantoché, dapprima, credé persino di poter convivere con le vecchie religioni o di venir loro compagna, complemento ed aiuto. In verità, si contrapponeva ad esse, ma, nell'atto stesso, le comprendeva in sé e proseguiva: raccoglieva, al pari dei motivi filosofici, quelli religiosi del passato prossimo e remoto, accanto e sopra di Socrate poneva l'umano-divino redentore Gesù, e sentiva di aver percorso le esperienze del paganesimo e del cristianesimo, del cattolicesimo, dell'agostinismo e del calvinismo, e quante altre erano state, e di rappresentare le migliori esigenze, e di essere purificazione, approfondimento e potenziamento della vita religiosa dell'umanità. Perciò non segnava punti cronologici del suo inizio e nuove ère che la distaccassero con taglio netto dal passato, come aveva fatto la chiesa cristiana e poi l'islamismo¹, e come rifece, imitando quelle chiese e sette, la Convenzione nazionale, con un decreto che rispondeva alla sua astratta concezione della libertà e della ragione, e che, dopo aver trascinato vita parimente astratta, fu dimenticato prima che abolito. E nondimeno diffuso risuonava dappertutto il grido della palingenesi, del «secol si rinnova»²: quasi saluto augurale a quella «terza età», l'età dello Spirito, che nel secolo dodicesimo Gioacchino da Fiore³ aveva profetata, e ora si schiudeva dinanzi all'umana società che l'aveva preparata e aspettata.

1 Con l'era dell'ègira. Il calendario rivoluzionario francese, opera di Fabre d'Églantine, lanciato dalla Convenzione Nazionale nel 1793, con anni numerati a partire dalla Convenzione stessa e nuovi nomi di mesi, usato anche in Italia sotto il Direttorio, fu soppresso da Napoleone imperatore. L'intenzione del Croce è, in aggiunta, di beffarsi della cosiddetta Era Fascista.

2 Citazione, nella traduzione dantesca (*Purg.* XXII 70), dalla Quarta Egloga virgiliana.

3 Eremita calabrese che profetò l'avvento dell'età dello Spirito Santo, essendo stata quella del Vecchio Testamento l'età del Padre, quella del Nuovo l'età del Figlio.

ALTRI AUTORI DI PROSA SCIENTIFICA,
CRITICI, POLITICI

GIOVANNI GENTILE

Nato a Castelvetro (provincia di Trapani) nel 1875, ucciso da partigiani a Firenze nel 1944 per la sua adesione alla Repubblica Sociale Italiana, il Gentile è col Croce il più importante filosofo italiano del secolo, come lui promotore di grandi imprese culturali, quanto lui inserito nella vita politica militante. La collaborazione prestata al Croce nella « Critica », il loro lungo e amichevole commercio giovanile di idee e gestione comune di iniziative li associarono strettamente agli occhi del pubblico su cui cominciava a far presa la divulgazione dell'idealismo: del secondo hegelismo italiano (anche questo, come il primo, meridionale) in forma di spiritualismo assoluto. In fronte, per esempio, alla serie della « Voce » che si proclamava « rivista d'idealismo militante » (1914), il fondatore e direttore Giuseppe Prezzolini poneva i nomi del Croce e del Gentile: « stanno qui questi nomi di amici e di maestri perché iniziarono in Italia quel movimento di idee al quale noi pretendiamo riallacciarci ». Neanche a farlo apposta, proprio allora e su quella rivista era in corso, concludendosi in quel medesimo numero, la prima polemica fra i due pensatori, *Intorno all'idealismo attuale* (attacco del Croce, 13 novembre 1913; replica del Gentile, 11 dicembre; controreplica del Croce, 13 gennaio 1914).

Diventava pubblica, benché affettuosa, polemica una diversità di percorsi che era stata o sembrata integrazione. Il Gentile, infatti, destinato alla carriera accademica (da Palermo a Pisa e a Roma), proveniva anche da studi regolari, e a Pisa, attraverso l'insegnamento di Donato Jaja, era stato iniziato all'ammirazione per Bertrando Spaventa, « che, venuto fuori dal seminario e dalla teologia, fu esclusivamente divorato dall'ansia religiosa dell'unità » (dello spirito) e « si restrinse a meditare, e quasi direi ad arzigogolare, sulle prime categorie della Logica e sulla relazione di Pensiero ed Essere » (così il Croce). Sulle orme dello Spaventa, e cominciando dalla tesi (1899) su *Rosmini e Gioberti*, il Gentile si fece storico di quel pensiero italiano che era stato, secondo lo Spaventa, « circolazione del pensiero europeo »: in pratica compiendo, nel corso della sua vita, la ricognizione di quella filosofia italiana. Inoltre aveva compiuto indagini letterarie ispirate al « metodo storico » del D'Ancona, seppure dovesse studiare più tardi soprattutto il pensiero dei nostri poeti (Dante, Alfieri, Manzoni, Leopardi). E ancora s'impegnava in ricerche pedagogiche, per allora culminanti (1913-1914) nel *Sommario di pedagogia come scienza filosofica*.

Ma il dissidio col Croce doveva nascere al formarsi del sistema proprio del Gentile, fondato anch'esso su una « riforma della dialettica hegeliana » (titolo d'un suo libro del 1913), d'intenzione ugualmente antimetafisica e antinaturalistica, tuttavia culminante nel concetto dell'« Atto del pensare come atto puro »: così si chiamava la conferenza del 1911 che provocò la presa di posizione crociana, e la sistemazione si compirà (1916) nella *Teoria generale dello spirito come atto puro*. Nell'attualismo o idealismo attuale la realtà è in quanto si fa, processo della soggettività che insieme pensa e vuole. La distinzione crociana, quella che il Croce definiva « unità nella distinzione », trascenderebbe l'atto: al pensiero si opporrebbe la natura, che è il pensiero stesso sentito come pensato, come fatto, come passato (anziché come pensiero, come atto, come presente). Il Croce, attento al momento filosofico della particolarità, accusò di misticismo, e disse

più tardi «teologizzante», questa attenzione esclusiva all'unità. Tale accusa fu ritorta dal Gentile, che nella distinzione crociana di teoresi e prassi, in quel pensare il soggetto come oggetto, volle veder risorgere una metafisica dualistica, un naturalismo, un oggettivismo, destinato a risolversi nel misticismo. Rivendicando ai suoi primi studi la fedeltà al conoscere kantiano «come forma assoluta che pone il suo contenuto», insistendo sul «principio di tutto l'idealismo moderno, del pensiero che non presuppone nulla perché assoluto, e crea tutto. Non presuppone né pure il soggetto, come suo antecedente: ma è il soggetto, come scoprì Descartes, distruggendo la vecchia distinzione di sostanza e attributo», il Gentile proseguì nella costruzione dell'edificio attualistico, elaborando una sua Logica e una sua Estetica, il *Sistema di logica come teoria del conoscere* (1917-1923) e la *Filosofia dell'arte* (1931). L'arte è per il Gentile «la filosofia dell'artista», il momento della pura soggettività, del sentimento immediato; mentre la limitazione della legge (autonomia, cioè liberamente posta) all'arbitrio individuale è il momento oggettivo della religione: nel che parve di veder rinascere, sia pure reinterpretata, la triade hegeliana di Arte, Religione e Filosofia.

Il concetto di Stato etico, «in interiore homine», nel quale l'individuo si attuebbe socialmente diventando individuo concreto, anima l'interpretazione che il Gentile conferì al nostro Risorgimento come superamento dell'individualismo rinascimentale; e contribuirà a spiegare la sua adesione al fascismo, la quale dopo il 1924 lo collocò in definitiva antitesi anche politica al Croce. Il Gentile per la verità partecipò efficacemente all'azione politica solo come ministro dell'Istruzione nel primo governo Mussolini, per un anno e mezzo. Il breve periodo tuttavia gli bastò per lanciare (1923) la riforma scolastica, pur preparata in parte dai suoi predecessori fra i quali il Croce, che da lui prese il nome; e che, considerata naturalmente nella sua organicità originaria, prima dei deformanti ritocchi inflitti dai successori, è un capolavoro forse senza uguali nella storia delle istituzioni didattiche, ispirato a uno spirito profondamente liberale. La prevalenza della formazione diretta sui testi rispetto all'informazione attinta dai manuali; l'interrogazione come collaborazione e colloquio anziché come fiscale controllo; la libertà dell'insegnamento, assimilati il pubblico e il privato alla verifica finale dell'esame di Stato, sono, con altri particolari comunque coerenti alla pedagogia gentiliana (insegnamento religioso, educazione fisica, espansione del latino, fusione personale degli insegnanti di filosofia e storia, di matematica e fisica, ecc.), i cardini di questa grandiosa riforma, certo piuttosto umanistica che tecnologica e volta in prevalenza alla selezione della classe dirigente: ciò che corrispondeva al momento storico. Il successivo pronto annullamento dell'autorità politica del Gentile, tollerato nell'ambito delle imprese culturali (basti ricordare l'*Enciclopedia Italiana*), e il suo riapparire in scena come fiancheggiatore solo nei momenti di crisi (manifesto degli intellettuali fascisti, 1925; discorso in Campidoglio per la sconfitta, 1943; rinnovata adesione a Mussolini, causa della sua tragica fine) sono significativi così della psicologia del Gentile come della diffidenza verso di lui da parte del regime, che, nella sua convergenza di revisionismo socialista, idealismo pragmatico (giustificazione del fatto compiuto) e nazionalismo, preferì di solito assumere a «precursori» culturali Georges Sorel, lo storico (e narratore) romagnolo Alfredo Oriani (1852-1909), magari Nietzsche e D'Annunzio.

Qui il Gentile scrittore (nella sua seconda maniera di eloquenza leggermente mazziniana) appare in veste di critico, per quel tanto che il suo pensiero glielo consente, cioè di espositore della filosofia dei poeti e, fuori della poesia in senso stretto, di storico della cultura (la sua opera principale in questo senso è il libro su *Gino Capponi e la cultura toscana del secolo XIX*, 1922). Le pagine estratte costituiscono un capitolo (il V) del saggio (1918) *La profetia di Dante* (incluso nella raccolta *Dante e Manzoni*, e ora,

entro le *opera omnia* presso il Sansoni di Firenze, nel volume *Studi su Dante*). Ivi il problema capitale di Dante riguarda meno il poeta che il profeta (concetto poi sottolineato anche da dantisti tecnici come Bruno Nardi): diversamente dagli storici di professione, che danno alla persona di Dante un'importanza assai ridotta, il Gentile ravvisa in lui il predicatore della riforma della Chiesa, che a norma della sua concezione della religione e della sua filosofia politica, ampiamente esposte in apparenti paragrafi di critica letteraria, si ottiene soltanto con la formazione dello Stato. Di qui la presentazione di Dante come precursore della soluzione laicista propugnata dal Cavour (« libera Chiesa in libero Stato ») e dal Ricasoli. Che l'ex-ministro potesse celebrare ancora per il 20 settembre del 1928, essendo imminente la conclusione dei patti Lateranensi, la saggezza della separazione di Stato e Chiesa sancita dalla legge delle guarantee, addita nel Gentile un protrarsi dello spirito liberale ormai anacronistico rispetto al fascismo e alla piega assunta dalla storia d'Italia.

DA « LA PROFEZIA DI DANTE »

Ed ecco svelato il significato profondo di tutte le profezie sparse per tutti i canti della *Divina Commedia*. La quale, come la grande poesia biblica, come la recente letteratura politico-religiosa gioachimita¹ e francescana, vuol essere per Dante, anzi, nel suo animo pieno di fede, è tutta, dal principio alla fine, un ammonimento profetico. Tutte le profezie si assommano e adunano in quella di Beatrice nel Paradiso terrestre, dove l'opera di Virgilio è compiuta, e Dante or ora sarà

Rifatto sì, come piante novelle

Rinnovellate di novella fronda,

Puro e disposto a salire alle stelle

(*Purg.* XXXIII 143-145);

nella condizione, cioè, in cui l'uomo sarà restituito dalla disciplina imperiale; lì dove Dante riprende la figurazione della Chiesa, che è nell'*Apocalissi* di Giovanni, ritraendone tutta la storia in una processione allegorica; e Beatrice, appunto in linguaggio apocalittico, volutamente oscuro e solennemente misterioso, predice:

Sappi che il vaso che il serpente ruppe

Fu, e non è;

¹ Ispirata all'escatologia di Gioachino da Fiore, profeta della « terza età » (o dello Spirito Santo). Gioachimita fu nel complesso l'ala rigorista (quella che potrebbe chiamarsi la Sinistra) dei Frati Minori, i cosiddetti Spirituali; dei quali Ubertino da Casale (Monferrato), autore dell'*Arbor vitae crucifixi Iesu*, è detto da Dante coartatore della Regola francescana, ma studiò, nella Firenze di Dante, alla scuola di Santa Croce (illustrata dal francese Pietro di Giovanni Olivi, famoso per la *Lectura super Apocalypsim*) che sempre più si tende a credere efficace sul pensiero di Dante.

non è più la Chiesa, raffigurata nel carro che Dante vede infranto dal drago, corrotta dallo spirito del male. Non è più, distrutta dagli stessi ecclesiastici, « in vesta di pastor lupi rapaci » (*Par.* XXVII, 55):

*ma chi n' ha colpa, creda
Che vendetta di Dio non teme suppe.*

*Non sarà tutto tempo senza reda
L'aquila che lasciò le penne al carro*

(per colpa di Costantino)

Per che divenne mostro e poscia preda;

Cb'io veggio certamente, e però il narro,

A darne tempo già stelle propinque,

Sicure d'ogni intoppo e d'ogni sbarro;

Nel quale un cinquecento diece e cinque,

Messo di Dio, anciderà la fuia

Con quel gigante che con lei delinque

(*Purg.* XXXIII, 34-45).

La fuia, la ladra, la gran lupa, a cui Virgilio sottrae Dante e l'Impero deve sottrarre, e sottrarrà, l'uomo, è la Chiesa.

Questo, in breve, il concetto dominante dell'Alighieri, la sua profezia. La riforma della Chiesa; ma una riforma sostanziale, che in lei e per lei riformi, riedifichi tutta la vita. Questo il concetto, che, com'è il più alto segno del pensiero dantesco, è altresì la ragione del posto unico che a Dante spetta non pure nella storia della cultura italiana, ma anche della civiltà universale. Giacché il fascino potente che il nostro maggior poeta esercita su tutte le menti del mondo civile, e che pare moltiplicarsi col distendersi della sua gloria pei secoli e tra i popoli, non si spiega tutto con l'eccellenza della sua poesia: voglio dire di quello che per poesia si suole intendere, mettendo insieme in una stessa schiera Dante e il Petrarca, l'Ariosto e lo Shakespeare e il Goethe, o qual altro più insigne creatore di vivi fantasmi sia nei fasti dell'umana grandezza. Ogni poeta è universale, e parla eterno al cuore di tutti. Ma l'universalità di Dante è un'universalità superiore a quella propria d'ogni poeta; e se mi fosse lecito di definire il mio concetto con una formola filosofica, direi che laddove l'universalità del poeta concerne la forma dello spirito che si attua nella poesia, quella di Dante investe anche il contenuto. Di guisa che, dove l'arte d'ogni poeta richiede preliminarmente un certo accordo d'interessi morali fra autore e lettore (accordo che il più delle volte potrà esser prodotto da una preparazione particolare e da certe speciali disposizioni d'animo, e qualche volta riuscirà assai malagevole a stabilirsi), quella di Dante invece s'impadronisce subito, a un tratto, dell'animo d'ognuno, e va diretta al cuore. Ogni poeta ha il suo mondo; il quale diviene un mondo reale anche per gli altri, in quanto esso fu veramente un mondo pel poeta. Che importerebbe a noi de' « capei d'oro all'aura sparsi » d'una donna

morta ormai da sette secoli ², se essi non splendessero eterni nell'arte del poeta? Ma Beatrice non è una donna: donna fu, e ancor trema nel canto dell'esule meditando una dolcezza trepida e pudica, che solo occhi femminili potevano infondere nel cuore di un uomo. È la teologia: ma non la teologia del frate, che beato, nella quiete della sua cella, o dall'alto della sua cattedra, martelli infaticabile sull'incudine della dialettica le sentenze di Pier Lombardo ³; non è quella scienza di Parigi, che destava i sospetti dell'umile francescano e gli sdegni di Jacopone ⁴, perché dava la vanità e l'orgoglio del dottore, e spegneva in cuore la fiamma dell'amore e della fede. Essa è uno sguardo luminoso gettato dal cielo sulla terra e negli abissi, a intender tutta la vita, e a ravvivarla nella coscienza delle sue armonie; è intelligenza, vibrante di passione, di questa vita, non quale può apparire, puro schema pallido e inanime ⁵, alla speculazione del filosofo, anzi quale palpita dentro di noi ad ogni ora, ad ogni istante, come caos di forze — cose, uomini, istituzioni, tutto il passato, base a ogni nostro più piccolo atto o respiro vitale: — caos, in cui ciascuno di noi, che è personalità, cioè volontà consapevole, libera e dominatrice, deve mettere ordine, orientarsi, vivere! Questa vita, insomma, ch'è passione e dev'essere volontà, libera vita dello spirito, pensiero che si spiega nella sua sovrana natura; questa vita, nella sua totalità, raccolta attorno al suo centro, che è suo principio e suo fine, Dio. Questo è Beatrice. Il cui poema perciò parla sì con divino accento alla fantasia; ma non distraendoci dalla realtà in cui pulsa il ritmo costante del nostro essere, per chiuderci in un mondo d'immaginazione; anzi riscotendo tutte le fibre del cuore, onde ognuno di noi è avvinto a questo mondo vivo, d'amore e d'odio, di pietà e di dispregio, di poesia e scienza e di bisogni; di duri bisogni, di virtù e di vizi, di eroi e di uomini vili e bestiali, che fanno la terra una selva selvaggia; e creano in chi non disperi di sé e delle voci interiori che gli parlano di verità, di bene, di qualche cosa che ha da essere e non può non essere, la necessità di credere in una realtà diversa da questa che angosciosamente ci opprime, e più vera, nella quale si debba trovar la ragione e il fine di tutto. Giacché l'uomo, che pensi e senta, e non disperi, e non cada nel cammino ha, comunque intesa, una religione. Ebbene Dante — guardatelo in viso, in quella fronte pensosa e severa, cui non arride vaga immagine di bellezza, puro diletto della fantasia, ma batte piuttosto il pensiero del destino dell'uomo — Dante è poeta sì, ma in quanto è profeta.

2 Laura.

3 Teologo novarese operoso a Parigi, di cui anche salì la cattedra episcopale. I suoi *Libri IV Sententiarum*, sistematica silloge dottrinale composta alla metà del secolo XII e celebrata anche da Dante per bocca di san Tommaso, diventarono il più pacifico testo di teologia. Tra i suoi avversari fu Gioachino da Fiore.

4 L'« umile francescano » è il beato Egidio, che « dicebat frequenter in fervore spiritus: — Parisius, Parisius [Parigi, sede della scienza teologica], ipse destruis ordinem sancti Francisci — ». Lo riecheggia Jacopone da Todì: « Mal vedemmo Parisci, — che hane destrutto Asisi » (lauda *Tale qual è*)

5 « Inanimato », raro latinismo (*inanimis* in Apuleio).

Ricordate il *Convivio*, nel suo motivo ispiratore: il poeta che aspira a qualche cosa di più alto dell'arte: qualche cosa che sia ancora arte, ma sia anche scienza, pensiero. E il primo tentativo viene abbandonato, perché inferiore nei mezzi all'alto fine che brilla innanzi all'animo del poeta: inferiore, perché il commento era estrinseco alle canzoni, e l'artista sentiva che l'aggiunta non mutava il carattere primitivo della sua poesia⁶. Ricordate pure il proposito finale della *Vita nuova*: « non dir più di questa benedetta, infino a tanto che io non potessi più degnamente trattare di lei ». Il modo degno non è quello del *Convivio*, ma quello del poema: la poesia che è profezia: la poesia che fa sua, non più la voce dell'amore per la donna, ma la voce dell'uomo che ad ogni momento erompe dal più profondo d'ogni animo, come aspirazione alla pienezza dello spirito nel divino; la profezia che predice, non il futuro che non è, ma quello che si agita, eterno presente, là dove può guardare l'intelletto chiarovegliente dell'uomo di grande fede, di alto pensiero. Questo volle essere Dante: questo, oscuramente o chiaramente, egli è oggi, sarà sempre, per quanti sentono il carattere della sua poesia.

Poeta e profeta. Profeta del rinnovamento della civiltà mediante la riforma della Chiesa. Grande, senza dubbio, il numero di siffatti riformatori; ma che possano stare a fianco di Dante per altezza e originalità di concetto, pochi. In Italia, se si guarda alle idee ispiratrici delle anime che più ardentemente invocarono e propugnarono una riforma della Chiesa, presso a Dante non si possono collocare se non due soli grandi: uno del secolo che lo precesse⁷, e l'altro di quello che lo seguì, e vide finire l'Italia di Dante, l'Italia dei Comuni, agitata dalle poderose forze d'una vita in pieno rigoglio: Francesco d'Assisi e Girolamo Savonarola. Dopo, l'Italia non sentì più il soffio rinnovatore di una grande anima religiosa.

Francesco vuol rinnovare la Chiesa, rinnovando senz'altro lo spirito religioso, prescindendo da ogni riforma del suo organismo, come società non separabile dalla civile. Mira certamente alla sostanza della religione, sia come pura spiritualità negativa (dottrina della povertà), sia come slancio positivo dello spirito (dottrina dell'amore). Ma gli sfugge tutto il concreto delle condizioni, in cui la religione si sviluppa. E la sua riforma fermenta nel cristianesimo, ma senza virtù veramente efficace di radicale rinnovamento. Savonarola vede la Chiesa da riformare nel costume, privato e pubblico; e quindi si volge allo Stato; che concepisce teocraticamente. Ma non vede né anche lui il rapporto, dov'è la realtà concreta, tra il suo Stato e la vecchia Chiesa, che pure s'alleano contro di lui e gli accendono il rogo. Dante invece guarda alla Chiesa insieme e allo Stato; e (per restringerci sempre alla nostra storia) precorre Cavour, precorre Ricasoli⁸; pone il problema

⁶ Benché molto si discutano le ragioni che possono aver portato all'interruzione del *Convivio*, rimasto a quattro dei quindici libri previsti, tende infatti a prevalere l'ipotesi d'una crisi interna piuttosto che d'un accidente estrinseco.

⁷ Antiquato, « precedette ».

⁸ Il barone fiorentino Bettino Ricasoli, primo successore del Cavour, che durante il suo secondo ministero (1866-1867) avviò trattative con la Santa Sede per risolvere la questione romana.

nei termini appunto, in cui la storia dimostrerà che va posto, e in cui noi ce lo troviamo tuttavia innanzi. Problema politico da una parte, problema religioso dall'altra. Problema umano, essenzialmente, profondamente umano nella sua indivisibile sostanza. La Chiesa non si può separare così dallo Stato, che questo la ignori, o essa ignori lo Stato; lo Stato non può respingere da sé la Chiesa a segno da negarne ogni valore. Né la Chiesa può spiritualizzarsi al punto di non avere in sé niente di temporale, e non rientrare quindi nella sfera dell'attività politica; né lo Stato può esercitare effettivamente quest'attività senza realizzare una sostanza spirituale e quindi venire a contatto con gli organi della vita religiosa. La Chiesa storicamente riformabile è quindi una sola: quella che si riforma riformando lo Stato: perché essa si forma veramente in quanto si forma lo Stato.

Che cosa è lo Stato? Si chiami impero con Dante, o si chiami altrimenti, lo Stato è quello a cui Dante mira con la sua universale monarchia: *unum velle, unum nolle*⁹. È quello che nell'individuo si dice carattere, che è l'unità e la realtà effettuale della persona. La vita comune è allargamento della vita spirituale della persona, la quale viene a trovarsi nella necessità di instaurare un più alto e più spirituale carattere, una più concreta unità interiore; e crea così lo Stato. Il quale tuttavia avrà sempre lo stesso valore assoluto che la personalità individuale, giacché sarà l'ampliamento di essa e la sua vera realizzazione. Ora un carattere, una volontà nel suo svolgimento, non può aversi senza una fede religiosa. E l'essenza della fede è riconoscimento d'una realtà assoluta, sostanza e principio d'ogni legge, che sia tale davvero e non mero arbitrio: sicché chi dice volontà, dice legge. La volontà così intesa è sì anche volontà etica; ma appunto perché non c'è moralità che non importi un atteggiamento religioso dello spirito. Lo Stato pertanto è forza, perché volontà; ma è anche giustizia, volontà universale. È libertà, ma in quanto è legge: legge che esso pone, ma che ad esso per primo è sacra, come volontà divina. Ed ecco perché viene a incontrarsi nella Chiesa, e non può disinteressarsene. E poiché nel divino che la Chiesa amministra, è la fonte viva della sua propria attività ed esistenza, allo Stato s'appartiene un fine di cultura, essenzialmente religioso: s'appartiene l'ufficio di restituire la Chiesa alla sua pura funzione religiosa, recando in atto, prima di tutto, la piena e perfetta autorità: quell'*unum velle*, quella inconsutile veste (come dice Dante con immagine biblica)¹⁰ che fu empivamente lacerata con la temporalizzazione della Chiesa, principio funesto della sua e altrui corruzione.

Lo Stato come volontà — questa divina realtà spirituale che l'uomo attua nella vita civile — non può incontrare ostacoli, che ne limitino la libertà, recidendola quindi alla radice. Esso si separa dalla Chiesa e celebra così la propria indipendenza in quanto cessa di considerarla centro di energia spirituale distinto da sé, e a sé contrapposto. Giacché quello che alla superficie è separazione,

9 Definizione proverbiale (sallustiana) dell'amicizia.

10 Nel I e nel III della *Monarchia*.

nel fondo è assorbimento e unità intima; in quanto lo Stato, mediante la propria infinità, togliendo alla Chiesa ogni elemento mondano, la purifica, e così realizza a un tempo la Chiesa, come vera Chiesa, e sé medesimo. E la Chiesa, spogliandosi d'ogni scoria esterna, e quindi riconoscendo lo Stato come infinita potenza, non solo torna per sé alla sua purità spirituale, ma irradia della propria luce divina il potere dello Stato.

Questo è oggi il nostro ideale. Potrei dire, il nostro Stato, avvertendo che lo Stato, al modo stesso d'ogni realtà etica, non è per l'appunto quello che c'è, ma quello che si costruisce, quello che noi politicamente lavoriamo sempre a costruire, senza poter dire mai di avere bella e compiuta l'opera nostra: l'idea, per cui lottiamo, per cui diamo anche la vita, torcendo lo sguardo dai difetti degli istituti e degli uomini in cui essa s'incarna, se non fosse per colmarli col senso vivo e operoso del nostro ideale. Questa fu la profezia di Dante: uno Stato intimamente religioso perché libero dalla Chiesa, indipendente, potenza illimitata: e però una Chiesa povera, spirituale, alimentatrice di quella vita etica, che nello Stato trova la sua attualità e la sua tutela.

CESARE DE LOLLIS

Abruzzese (di Casalincontrada in provincia di Chieti), professore di Filologia romanza e di varie letterature neolatine a Genova e poi a Roma, polemicissimo direttore della rivista « La Cultura » nelle sue serie più importanti (1863-1928). Tra gli estremi della sua produzione, lo strettamente tecnico (in particolare l'edizione diplomatica di alcuni canzonieri provenzali, l'edizione critica del trovatore Sordello, quella degli scritti di Colombo e la sua biografia) e il letterario (note di viaggio), si situa una notevolissima attività di storico della letteratura (anche fuori dell'ambito italiano e romanzo). Tra questi suoi scritti, molti dei quali sparsi e solo ora raccolti (presso l'editore Ricciardi, Milano-Napoli), hanno un posto importante quelli riuniti postumamente dal Croce (1929) sotto il titolo di *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, dove, nello studiare in alcuni verseggiatori romantici e postromantici, dal Berchet al Prati e allo Zanella, il conflitto linguistico fra istanza realistica e familiare e sopravvivenza della tradizione illustre, anticipa quella che poi si chiamerà « critica stilistica » (traducendo la *Stilkritik* di Leo Spitzer).

Qui si dà l'ultima parte del saggio sul Tommaseo poeta (1912), tanto a prova del metodo adottato quanto per sottolineare col critico l'importanza, non sempre debitamente riconosciuta, di questo scrittore.

NICCOLÒ TOMMASEO

... Il massimo sforzo del Tommaseo verso una forma d'arte nella quale il vecchio e il nuovo si concilino e livellino — era già avvenuto nel Manzoni, così perfettamente, che quasi non pareva! — è il poemetto polimetrico *Una serva*.

Il titolo stesso è un'audacia di programma estremo a reazione d'una gloriosa letteratura impastata di eroico. L'età nella quale si svolge è il medio evo, l'alto medio evo, il secolo nono. La catastrofe è anch'essa quanto di più genuinamente romantico possa esservi: una doppia rinuncia alle dolcezze dell'amore: quella, diremo così, attiva, del vescovo Zanobi; quella, passiva, della povera serva — cioè, dati i tempi, schiava —, la quale, per giunta, ed è una giunta in cui più che mai si precisa l'intenzione romantica, muore di consunzione come Anna Maria, Ildegonda, la Fuggitiva, d'un mal sottile, anzi, come quello della regale Ermenegarda¹, nel quale il dolore della rinuncia s'illumina di celeste rassegnazione.

¹ Dell'*Adele* manzoniano. *Ildegonda* e *La Fuggitiva* sono novelle in ottave di Tommaso Grossi, questa, inizialmente in dialetto milanese (poi tradotta), del 1816, quella del 1820. Anna Maria sta per

Del 1835 — e cioè d'un anno prima — è il *Jocelyn* del Lamartine²; e non è possibile non ripensare ad esso. Come non è possibile non ripensare più in là all'*Arminio e Dorotea* di Goethe³, più in qua all'*Edmenegarda* del Prati⁴, solo in quanto, s'intende, anche qui la materia d'amore, spogliatasi d'ogni orpello eroico o cavalleresco, si nobilita unicamente di delicate intimità e di dolorosi conflitti spiati in ogni loro sfumatura psicologica.

Qualche ritaglio e scampolo di storia, debitamente cifrato di date e nomi propri (« Quando le squadre / Sotto l'insegna dell'Augusto Guido », ecc., oppure: « Con papa Sergio visitò il Marchese / Adalberto, e sedette alla sua mensa ») compie la decorazione romantica.

E l'umile eroina, per permettere al Tommaseo di far sfoggio di color locale, di sapienza linguistica (non pensava che al⁵ secolo IX un dialetto lucchese già così ben definito non ci sarà stato!), di realismo romantico: « i' son lucchese », dice, oppure « i' esco », oppure — e tutto ciò è preziosità oltre che anacronismo —: « ... e sì le forze afflitte / Per camparmi logrò che ne moritte ». O anche:

*Avremo almen così due soldi d'oro,
Che, se mi campan voi, sono un tesoro.*

Ma subito dopo, in tono perfettamente epico, e non della discreta epicità dell'*Odissea* alla quale è intonato il poema ancillare di Goethe:

*Pensò che meglio con l'opra guerriera
(Misere noi!) ci avria fornito un pane*

*E combatté nella battaglia fiera,
Dove tedesche genti e friulane
Fuggiro, è fama, come al vento nebbia,
Là presso un fiume che si chiama Trebbia.*

E pazienza qui; ché la fanciulla parla del fidanzato, con esaltazione di rimpianto. Ma anche quando si tratti di se stessa, così povera, così debole, così poco eroica:

*E servir chiesi, e nelle forme usate
Toglièr lascia'mi la mia libertate.*

Angiola Maria, eroina che dà il nome al romanzo (1839) di Giulio Carcano, della quale scrive il De Sanctis: « La tisi è il *Deus ex machina* ... Angiola Maria rimane un lamento, un gemito, un'interiezione, una caricatura dell'*Ildegonda* ».

2 Poemetto che ha appunto per eroe un modesto parroco.

3 « Il poema ancillare di Goethe », com'è chiamato subito sotto. Il *Hermann und Dorothea* (1796-1797) è in nove canti (uno per Musa) di esametri, parodiando sagacemente Omero su tema piccolo-borghese; lo tradusse in italiano Vittorio Betteloni.

4 Che sarà del 1841.

5 « Nel » (meridionalismo).

*Nuova degli usi, fuor di me, sfinita,
Mal compier le servili opre potei,*

nel quale ultimo verso è solenne perfino il ritmo.

È un continuo alternarsi — con effetto di stridente cozzo — del tono andante e del sostenuto.

*... Altro pensier ier mi rapio,
Né a te badai ...*

esce a dir Zanobi, stonando, in un momento in cui s'intrattiene semplicissimamente colla ragazza. L'orrore del buon vescovo che si accorge d'essere in amore tira il poeta a una similitudine fortemente realistica, che, viceversa, già solo per effetto d'una lacerante dieresi s'intona pretensiosamente:

*Qual chi stende la mano, e di petecchia⁶
Contagiosa il reo gavocciol senta,
Dubbio del certo male, e si rispecchia
Entro la spera, e con la man ritenta ...*

Un giovane, Leone, è innamorato d'Agnese; e Zanobi, il buono, il santo e pure innamoratissimo vescovo, vuole accertarsi — *medice, cura te ipsum!*⁷ — s'è amore o passeggero interessamento. S'accerta ch'è amore di quello buono. Dunque — egli *deve* lasciarla. L'addio con cui si chiude il non compiuto amore è un'accidentata situazione; e il poeta la incalza sempre dappresso, in tutti i suoi momenti, che or son terribili, or sono d'una tenuità evanescente, or si riassumono in un gesto semplicissimo: Zanobi che « in un seggio più lontano / S'assise brancolando ... » o che nel supremo momento « Una povera croce a un nastro appese / E gliela cinse al collo ». — E tutto il poeta vuol dire e tutto dice, in una forma eletta, ch'è tanto, ma tanto lontana dal tono della grande epopea degli umili che si chiama *I Promessi Sposi*.

Queste due ottave a dialogo sono un capolavoro di composta tenerezza. I singulti del cuore e la soffocazione dei singhiozzi vi sono quasi disciplinati in ritmo, e pure non perdono nulla della loro dolorosità disperata:

*Questo ti sia memoria, le dicea,
Del mio dolore. — Ed ella: — o padre mio! —
E la man gli baciava, e soggiuncea
Infra i singhiozzi, — vi consoli Iddio!*

⁶ « Esantema »; con *gavocciol* « bubbone » e *spera* « specchio » dà un tono letterario al brano, certo memore del Don Rodrigo appestato.

⁷ Proverbio, rivolto a Gesù dai Nazareni nel vangelo di Luca.

*Egli e voi mi perdoni: io son la rea
Che tolsi pace a un cuor sì buono e pio. —
— Tu la rea? — sciamav'egli. E le tremanti
Labbra beean le lagrime stillanti.*

*— Dimmi almen che per me Dio pregherai
Tutti i dì. — Tutti i dì, con tutto il cuore. —
— Che ne' bisogni a me ricorrerai
Come a fratello? — Oh! mio benefattore! —
— Che se uno sposo Iddio ti manda ... — Oh, mai.
Non resta in questo cor luogo ad amore. —
— L'Angel tuo ti protegga: Iddio ti dia
Ogni suo bene, Agnese ..., Agnese mia —.*

Un'altra ottava, mirabile per immediatezza conciliata coll'esigenze formali della tradizione epica, quella con cui si chiude la disastrosa visita di Zanobi alla fanciulla giacente in letto malata:

*Tese le man vèr lui fuori del letto,
E fuor con mezza la persona s'erse,
E le giovani braccia e il giovin petto,
Mezzo velato da' capei, scoverse.
Quasi a suon di battaglia, a quell'aspetto
Raccoglie il pio le sue virtù disperse,
E fugge: ella rimase a tese braccia;
Poi con le aperte man coprì la faccia.*

Situazione un po' da letteratura della controriforma: ardori sacri incrociantisi con guizzi di concupiscenza carnale⁸; qualcosa di tassescamente morboso; qualcosa che documenta in modo magnifico⁹ la psiche essenzialmente romantica del Tommaseo; qualcosa che, se avessimo a che fare con uno scrittore francese, ci farebbe già presentire Baudelaire¹⁰; ma che pur si rassegna ad acconciarsi nella costruzione, pacatamente distinta, dell'ottava ariosteica.

Davanti a codesto tentativo di poesia umile ed intima, quasi sempre nobilmente intonato e pur così sincero, anzi, forse, proprio perché sincero, intonato a quella ch'è la lingua poetica italiana, davanti a codesto tentativo io mi sento pieno di rispetto e d'ammirazione. Tanto più se ripenso, non dico a Betteloni

⁸ Forse qui il De Lollis ricorda gli epigrammi attribuiti al Manzoni sul Tommaseo (per il romanzo, un po' più tardo, *Fede e bellezza*): mezzo giovedì grasso e mezzo venerdì santo; un piede in sacrestia e uno nel postribolo.

⁹ Aggettivo di tradizione desanctisiana, napoletana in genere.

¹⁰ *Les Fleurs du Mal* saranno del 1857.

o Praga ¹¹, ma a Sainte-Beuve ¹² e a Coppée ¹³. Nel primo, ch'è, come poeta, proprio degli anni di questo poemetto, e che mirava all'esempio del Wordsworth ¹⁴ e dei laghisti in genere, il linguaggio degli umili assai più spesso e più duramente che non nel Tommaseo si trova a stridere in contrasto con quello nobile della grande tradizione poetica; nel secondo, che riprese nelle proprie mani, per specializzarvisi, codesta tendenza spuntata in seno al romanticismo, l'esagerazione dell'eloquio umile e familiare è l'effetto di un atteggiamento parnassiano ¹⁵ e cioè preziosità ¹⁶

11 S'intende Vittorio Betteloni ed Emilio Praga.

12 La pubblicazione dei versi del grande critico (1804-1869) ha luogo tra il 1829-1830 (*Vie, poésies et pensées de Joseph Delorme* e *Les consolations*) e il 1837 (*Pensées d'août*).

13 François Coppée (1842-1908) appartiene alla generazione successiva; *Les humbles* costituisce addirittura il titolo d'una sua raccolta.

14 William Wordsworth (1770-1850), il cui ideale di familiarità resa fantastica connota soprattutto le *Lyrical Ballads* (1798-1800). Era *lakeist* perché del Cumberland, la regione più settentrionale dell'Inghilterra (al confine della Scozia), ricca di laghi; gli altri cosiddetti *lake poets* sono il Coleridge e il Southey.

15 Della scuola poetica, cui in gioventù appartenne anche il Coppée, di estetismo e formalismo molto accusati, così denominata dalle raccolte del *Parnasse contemporain* (dal 1866); ne fu capofila il Leconte de Lisle. Dei nostri verseggiatori, il De Lollis definì Giacomo Zanella «un parnassiano dalla formula integrale dell'*art pour l'art*».

16 Questo scritto uscì sulla rivista «La cultura» nel 1912; si trova ora riprodotto con gli altri *Saggi* citati nella raccolta ricciardiana intitolata *Scrittori d'Italia* (1968), a cui si è accompagnata l'altra intitolata *Scrittori di Francia*.

DOMENICO PETRINI

Di Rieti, morto precocemente (1902-1931), allievo di Cesare De Lollis, della cui « critica stilistica » *ante litteram* svolse acutamente le premesse, come il maestro portando l'attenzione, primo in Italia, sulle poetiche degli autori alle quali sono ragguagliate le analisi lessicali e tonali. Col volumetto sulla poesia pariniana (pubblicato infatti dal Laterza per interessamento del Croce), dove si approfondisce scientificamente e sistematicamente il solco tracciato dal Carducci nei suoi *Parini maggiore e Parini minore*; con l'opuscolo sul barocco; con parecchi articoli della « Cultura » e di altre riviste, il Petrini attirò l'attenzione in particolare del Croce, che anche polemizzò cortesemente (nella « Critica » del luglio 1928) contro la sua interpretazione (*Poesia e poetica carducciana*, 1927) del Carducci « barbaro » come prezioso, sensuale e decadente (ma la linea maestra del Petrini è che il Carducci, nonostante la sua poetica di classicista, abbia portato a termine la rivoluzione iniziata dal Berchet conciliando romanticismo e realismo). La raccolta dei suoi saggi, fatta per merito di Vittorio Santoli (altro collaboratore della « Cultura ») sotto il titolo *Dal barocco al decadentismo* (Firenze, Le Monnier, 1957, due volumi), indica in lui, non soltanto virtualmente, uno dei migliori critici della sua generazione, particolarmente attratto da quelli che il Croce considerava il « non stile » secentistico e la « malattia » decadente.

Qui segue la parte centrale di un saggio pascoliano (uscito sulla rivista « Civiltà moderna », diretta da Ernesto Codignola) che è forse, pur nella fretteolosità della stesura, il capolavoro del Petrini. Il Pascoli vi è inserito sulla linea fondamentale dei *Saggi* del De Lollis, come indica la citazione iniziale del Berchet (e si vedano, come nelle pagine qua sopra riprodotte sul Tommaseo, le allusioni al Sainte-Beuve, al Wordsworth, ai parnassiani, al Coppée): linea che è la conquista o tentata conquista, in poesia, della realtà umile e quotidiana; ma il Pascoli critico annette al realismo di tipo francese il Manzoni, pur polarizzandosi come il Flaubert in osservazione umile e preziosità. Attraverso il Pascoli è rivissuto a ritroso il problema centrale del romanticismo e del realismo.

PREMESSE PASCOLIANE

.....

Per Pascoli la poesia è nelle cose: come per Berchet. E la poesia è veramente grande quando nelle cose ritrova la nota caratteristica con cui determinarle nella creazione. « Una nota a cui riconoscere la cosa »: il *caratteristico* della *Préface*¹. In pieno, in Pascoli le preoccupazioni che Berchet stemperava nella sua

¹ Quella di Victor Hugo al *Cromwell* (1827), manifesto del romanticismo, della nozione di « caratteristico » fa uso anche il De Sanctis nei saggi manzoniani. Hugo scrive esattamente, del dramma romantico: « Si capisce che, per un'opera di questo genere, se il poeta deve scegliere tra le cose (e deve farlo), non preferirà il bello, ma il *caratteristico* ».

prosa irregolare a giustificazione della sua poesia: la poesia non può vivere che delle cose che si traducono in verso.

Ma una poetica da cui non è nata una poesia, il Romanticismo nostro.

Perché la sua virtù più completa fu proprio di adattare nelle forme e nei modi della poesia tradizionale il realismo della nuova poetica: il Medioevo del primo coro dell'*Adelchi*, gli umili che avvivano della loro più vicina presenza le ardenti strofe della *Pentecoste*; e lì vicino, proprio molto vicino, nonostante tutto, la Recanati degli idilli leopardiani. E qui in mezzo, tra realismo romantico e tradizione classica, i *Promessi sposi* che uscivano dagli *Sposi promessi*.

Pascoli, con gli occhi della sua intransigente poetica, riconosceva in Manzoni il Flaubert, i Goncourt, lo Zola² italiano. Un po' troppo: se tutto lo sforzo di Manzoni era stato di conciliare le esigenze del realismo nella tradizione classica, senza strappi, e l'aveva fatto magnificamente³ con « l'infinita potenza di una mano che non pareva aver nervi »⁴: le sue poesie, tutte inni della carità e della pietà, sonanti dell'eloquenza del discorso poetico; il suo periodo il periodo stesso dell'oratoria italiana ridotto nelle sue spezzature a portare l'umile realtà di due contadini lombardi, ma anche così pieno nella fermezza delle parole del cardinale, le stesse della *Morale cattolica*. La figura di Renzo entusiasma Pascoli: « Eppure ... dai *Promessi sposi* avremmo potuto imparare a fare analisi psicologiche, pitture d'ambiente, descrizioni naturali (la vigna di Renzo, ricordate? e ripensate il *Paradiso*⁵ dove tutto fiorisce a un tempo, e le piante inselvaticite fanno doppi i fiori), da non invidiare Flaubert, i Goncourt, Zola .. »: ma anche lì, dopo tutto il susseguirsi di nomi (un cumulo di nomi che s'accavallano proprio come le erbe nella povera vigna), a chiusura, un collettivo, *erbacce*, che li riordina e raccoglie tutti, con un lieve sorriso d'ironia (« ... di cui il contadino d'ogni paese ha fatto una gran classe a modo suo, denominandole erbacce ... »), che più pieno vien fuori all'artista che riguarda il suo quadro compiuto e, vuol farci capire, troppo compiuto: « Ma questo non si curava d'entrare in una tal vigna, e forse non istette tanto a guardarla quanto noi a farne questo po' di schizzo ».

È lo stesso sorriso che affiora sempre quando il realismo s' inoltra più audace: ricordate la polenta di Tonio; e che ci garantisce della persistente (sottintesa, negata ma pur vivace ancora) poetica classica. Il riso, con l'invettiva, fu tra noi nei secoli la via di giustificazione di ogni realismo: da Berni, o più in su⁶, al Parini del *Capitolo al canonico Agudio*⁷ fino ai *Giambi ed Epodi*.

² Gustave Flaubert (1821-1880), i fratelli Edmond (1822-1896) e Jules (1830-1870) de Goncourt ed Émile Zola (1840-1902), i massimi realisti e naturalisti della narrativa francese.

³ Si ricordi l'uso di « magnifico » nel De Lollis.

⁴ Parole dell'Ascoli.

⁵ Il parco arazzito nel secondo libro della zoliana *Faute de l'abbé Mouret* (1875), ispirato all'autore da un ricordo infantile, nei dintorni di Aix-en-Provence. La citazione pascoliana è dallo scritto *Eco d'una notte mitica*.

⁶ « Più addietro » del Cinquecento bernesco.

⁷ Capitolo bernesco, abbastanza triviale, con cui il Parini (1763) chiede aiuto al canonico Candido Agudio suo protettore.

Non è caso che in Carducci, Pascoli non abbia altro riconosciuto che il poeta civile. E mai con piena adesione di lettore: il poeta «nemmeno è, sia con pace del Maestro, un artiere⁸ che foggi spada e scudi e vomeri...», come proprio aveva voluto essere Carducci.

Perché, invece, la poesia di chi è poeta ha da essere poesia pura, che s'incanta e si bea delle cose come le sente e le vede: «Tu dici sempre ciò che vedi come lo vedi».

E arte è precisamente cogliere nelle cose quel che esse sono, con l'incanto di chi si accosta la prima volta: «tutto come per la prima volta». Soprattutto in ciò che ci circonda: «... intenso il sentimento poetico è di chi trova la poesia in ciò che lo circonda».

Cioè il mondo più vero dell'arte è quello della realtà che ci sta intorno, l'umile realtà trita d'ogni giorno: il mondo di *Lavandare*, *Carrettiere*, più in giù il mondo di Rigo e di Rosa.

Ma qui vicino Solon, Alexandros, Odisseo⁹, che rinascono dai secoli a simboli d'un'umanità che eternamente ricorre¹⁰ le stesse passioni, e riconosce nel passato l'anima sua stessa, sempre, ma anche alla gioia dell'artista Pascoli, che gode a ricorrere la Grecia delle vicende belle ed eroiche. Anche lì, le cose soprattutto dinanzi a Pascoli: e sia pure che le voglia vedere, troppo grandi per lui, con l'occhio stesso del fanciullo che si meraviglia né sa perché. Le cose della storia: anche qui ritrovare la nota precisa, balzante, esatta. Ma perché tanto lontano? Allontanarsi da ciò che ci circonda è tradire un po' la missione del poeta: è cercare le cose grandi perché dalle piccole non si sa più trarre l'accento che le renda perfette nell'arte. «A volte, non ravvisando essi nulla di luminoso e di bello nelle cose che li circondano, si chiudono a sognare e a cercare lontano. Ma pur nelle cose vicine era quello che cercavano, e non avervelo trovato fu difetto, non di poesia nelle cose, ma di vista negli occhi. Direte voi (non parlo a te, ora, o fanciullo, ma a cotali fanciulloni), direte voi che il sentimento poetico abbondi più in chi, torcendo o alzando gli occhi dalla realtà presente, trovi solo belli e degni del suo canto i fiori delle agavi americane, o in chi ammiri e faccia ammirare anche le minime nappine, color gridellino¹¹, della pimpinella, sul greppo in cui siede?». È una diminuzione decisa d'ogni poesia della storia, della leggenda.

Ma ecco: il problema non è solo letterario. Il mondo della storia e della leggenda i romantici l'avevano corso, perché la solitudine dell'anima, il dolore del mondo che soffoca il cuore, trovi la via della calma in mondi ignorati, in cui si possa ancora sognare, lontano da ciò che piange e duole: è lo sbocco

8 «Il poeta è un grande artiere», nella famosa definizione carducciana respinta dal *Fanciullino*.

9 *Lavandare* e *Carrettiere* sono liriche di *Myricae*, Rigo e Rosa eroi di alcuni fra i *Primi* e i *Nuovi poemetti*, gli altri compaiono nei *Poemi conviviali*.

10 «Ripercorre» (più sotto anche *corso* «percorso»).

11 «Grigio-rosato». La pimpinella qui è la *Sanguisorba minor* o *Poterium sanguisorba*, le cui infiorescenze spigate il Pascoli assimila a «nappine».

finale in cui rivolta dell'individuo, desiderio di solitudine, amore, bellezza, s'incontrano. Foscolo può scrivere le *Grazie*, ed ha già scritto l'*Ortis*; Monti dei *Pensieri d'amore* può scrivere la *Musogonia* e tradurre l'*Iliade*, come Pindemonte dell'ode alla *Malinconia* può tentare l'*Odissea*¹²: cioè tutti s'incantano del fascino d'un mondo primitivo che rinasce, quando incontri il poeta, in forme vive, animate da una dedizione appassionata: la bellezza, ultimo porto di una felicità perduta. In Pascoli il mondo della bellezza lontana è solo un mondo che può vivere dei suoi colori, non della sua anima: « E non voglio dire che non abbondi nel primo¹³ quel sentimento, e non si trovi anzi unito ad altre virtù di scienza e di fantasia che lo facciano giustamente ammirabile; sebbene, come più agevolmente muove, così più presto annoia il suo lettore, e, a ogni modo, poiché le cose assenti, o non viste mai, sono sempre a tutti meravigliose, egli fa come l'uomo che pretende d'aver rallegrato con sue novelle l'uditore che, pure ascoltando, abbia bevuto largamente del vino letificante. Egli è stato, forse, arguto e festevole; ma chi rallegra con la parola sua schietta, senza bisogno di calici, ha maggior merito ».

Le cose assenti o non viste, più grandi e meravigliose. Si ripensa senza volerlo al povero spaesato di Recanati che dagli idilli arriva alla canzone *Alla Primavera*¹⁴, anche lui correndo alla bellezza dalla tristezza delle ore che corrono inutili e lente sulla sua vita inerte, e lo sa, senza conforto come ogni vita di uomo. *Alla Primavera*: la felicità del mondo all'alba della sua vita, serena come ogni alba, ma non vista nella meraviglia delle cose che accolse, ma nel pianto d'un povero cuore, assetato d'un'oasi di pace: dinanzi ai suoi versi: le danze delle ninfe sui gioghi ruinosi, la luce bianca della dea, pensosa degli uomini, Eco, umanamente affannata, come Silvia e Nerina: dinanzi ai suoi versi non si saprebbe che rimormorare, ma sommessi e lontani, alcuni dei versi di Keats¹⁵ dell'ode *On a Grecian Urn*.

Per Pascoli il mondo della storia invece non ha che il valore d'un mondo che non si può rivivere che preziosamente. Qui soprattutto la poetica è fatta di confessione. Nelle lande sterminate della storia delle opere delle leggende della fantasia dell'uomo non si può incontrare che il barbaglio dorato della meraviglia spontaneamente sorgente dalla lontananza remota.

La confessione è importante per arrivare al fondo della poesia pascoliana.

C'è veramente questa divisione tra il mondo delle *agavi* americane e quello delle minime *nappine* color gridellino, poste così sullo stesso piano di ricerca di

12 L' *Ortis* primitivo è del 1796, il definitivo del 1802, alle *Grazie* il Foscolo attese specialmente nel 1812-1813; i *Pensieri d'amore* sono del 1783, la *Musogonia* del 1793, l' *Iliade* fu ripresa nel 1806 (ma era stata cominciata molto prima); La *malinconia* è nelle *Poesie campestri* del 1788, la versione dell' *Odissea* fu intrapresa nel 1809.

13 Lo scrittore delle « agavi americane » (la presente citazione continua esattamente la precedente dal discorso sul *Fanciullino*; ed è continuata dalla successiva).

14 *Alla Primavera o delle favole antiche* è del 1822, e quindi posteriore, benché pubblicata tra i *Versi* del 1824, agli *Idilli*, stampati nel 1825 ma composti fra il '19 e il '21.

15 L'ode di John Keats, altissimo fra i lirici romantici inglesi (1795-1821), è del 1819

particolari realistici, una volta trovati nativamente in ciò che è lontano, l'altra scoperti con occhio d'artista in ciò che ci è intorno?

Meno valore nei primi, perché non c'è lavoro d'arte che debba farli e nuovi e belli: Flaubert dinanzi alle critiche di Sainte-Beuve alla sua *Salammbô* confessava che a confronto di *Madame Bovary*¹⁶ gli era costata molto minor fatica di stile: anche lì s'erano trovati dinanzi il mondo delle *agavi* e il mondo delle *nappine*, la storia d'un impero che si sfa e una misera vicenda di corruzione provinciale. Flaubert li aveva chiamati « sublime d'en haut, sublime d'en bas ».

Anche per Pascoli: quel che è scoprire la nota caratteristica, il ritrarre la cosa come si vede, è precisamente scavare nella materia umile perché si consacri, sconsacrata nella vita, con faticoso lavoro di stile nell'arte. Quel che manca loro di valore nativo, le *nappine* lo acquistano dalla sapienza del poeta.

Nappine e *agavi*: Hugo dalle intemperanti visioni romantiche, non ancora parnassianamente cesellate di realtà accertate, de *La Légende des Siècles* era arrivato alle *Chansons des rues et des bois* e all'*Art d'être grand-père*, ai canti di Gavroche e Cosette¹⁷; Sainte-Beuve sui passi di Wordsworth potrà accostarsi alle piccole vicende della vita d'ogni giorno, di quegli *bumbles* che troveranno tra i parnassiani in Coppée il loro poeta, per arrivare con altri spiriti a Verlaine e Richépin¹⁸. Ma se la poetica pascoliana si accosta alla poesia, ecco: le *nappine*, le minime *nappine* scoprono il colore stesso delle *agavi* americane.

Anche esse per via del raro che trovano, anche esse, nativamente in sé, proprio per esser di quelle realtà che le abitudini sociali meno s'incontrano davanti: « ... intenso è il sentimento poetico di chi trova la poesia in ciò che lo circonda, e in ciò che altri voglia spregiare ... ».

In ciò che lo circonda, e in ciò che sia disprezzato: anche qui una lontananza, cui non s'arriva però che dalla letteratura, come alla poesia delle grandezze meravigliose.

.....

16 Il romanzo cartaginese è del 1862, la *Bovary* del 1857. I tre articoli di Sainte-Beuve contro *Salammbô* (a cui Flaubert rispose con un'importante lettera) uscirono sul « Constitutionnel » del dicembre 1862.

17 *La légende des siècles* primitiva è del 1859 (il suo equivalente parnassiano, cui i Petrini pensa, saranno i press'a poco coevi *Poèmes antiques et barbares* del Leconte de Lisle), le *Chansons* del 1865, l'*Art* del 1877 (Gavroche e Cosette sono personaggi infantili dei *Misérables* 1862, al cui spirito apparterebbero idealmente secondo il Petrini le ultime raccolte citate).

18 Nel primo *Parnasse* compare anche Paul Verlaine (1844-1896), Jean Richépin (1849-1926) fu poeta populista, noto specialmente per le *Chansons des gueux*.

ALFREDO GARGIULO

Napoletano trasferito a Roma (1876-1949), si era formato nell'ambiente crociano e aveva collaborato alla « Critica », ma si era separato dal Croce per divergenze teoriche. Studioso di estetica (gli si deve fra l'altro una traduzione della kantiana *Critica del giudizio*), egli moveva obiezioni al teorema dell'unità delle arti e alla degradazione del mezzo espressivo a semplice segno di estrinsecazione. Critico, applicò con oltranza consequenziaria il metodo crociano di « poesia e non poesia » e della monografia caratterizzante, portata verso il limite del saggio contesto di pure citazioni, alla letteratura contemporanea, guardata con la simpatia che mancava al Croce. Ciò vale soprattutto per il panorama 1900-1930, pubblicato a puntate nel settimanale « L' Italia letteraria » e ristampato in *Letteratura italiana del Novecento* (Firenze, Le Monnier, 1940; nuova edizione ampliata, postuma, 1958). Il Gargiulo è in sostanza un fiancheggiatore, di origine crociana, della lirica, in verso o in prosa, riconducibile alla « Ronda »: della quale letteratura pone in particolare risalto l'autocoscienza critica.

Qui viene riprodotto un capitolo (il XL) del citato « panorama », uscito sull' « Italia letteraria » del 25 ottobre 1931 e riguardante la liberazione dai metri tradizionali rappresentata per il Carducci dall'esperienza « barbara ».

RAGIONI METRICHE: CARDUCCI

Il Bacchelli¹ aveva ragione di affermare: « una metrica e una misura nuova non si crea dagli scrittori, ma se mai dal popolo nella trasmutazione delle lingue ». O almeno diciamo, ad esempio: nella poesia italiana non si riesce ad immaginare un passaggio, per via di lenta evoluzione², dalla metrica accentuativa alla quantitativa. Sta bene; ma non è men vero che le « ragioni metriche » (usiamo il titolo della nota lirica carducciana) lentamente evolvono, nella nostra come in qualsiasi altra poesia. Sicché ora, a definire quant'è possibile le « ragioni metriche » del presente periodo, ci giova risalire un po' indietro; e prima, appunto, al Carducci. Nel quale peraltro non considereremo, s' intende, se non ciò che serve a questo scopo dichiarato.

1 Nel « ragionamento » *Amore di poesia* (1928) dal quale Riccardo Bacchelli aveva appena intitolato una sua raccolta di versi (1930). In queste « confessioni » egli spiegava il suo ritorno ai « versi tradizionali ».

2 Nel Gargiulo la parola sembra prealludere all' « evoluzione dell'arte poetica » dal Tre e Cinquecento a un'alta maniera moderna, quale figura in una delle belle citazioni seguenti dal Carducci sul Leopardi.

In riferimento al Carducci della maturità, il Croce scriveva: « La metrica stessa è rinnovata; e non solamente sono sparite del tutto le canzoni petrarchesche del primo periodo, ma anche i metri dei giambi ed epodi, sostituiti da forme più consone al suo spirito: specialmente dai metri classici, dapprima rimati e poi dispogliati della rima e divenuti odi barbare; e talvolta da un asciutto verso sciolto, e altre volte ancora da metri vari, consigliati dall' indole storica del tema e intimi a essa. La metrica delle odi barbare e il rasserenarsi dello spirito del Carducci nel passaggio dalla gioventù alla virilità, sono in stretta relazione ». Giudizi approssimativi, vaghi. Il De Lollis,³ studiando i toni della poesia carducciana, e in ispecie nel contrasto dei più sostenuti coi più andanti, s'era messo sulla buona via per passare alle « ragioni metriche »: tuttavia non fece questo passo. Solo dice, a un punto: « Con questi esempj io do la misura del tono. Ma s' intende che tutto il lessico, e la morfologia, e la sintassi, e il ritmo, e tutta la tecnica prosodica ad essa si lasciano riportare ». E finisce anche lui col credere che la musa del Carducci « trovi il proprio respiro normale » in tutte le odi barbare, di qualunque tipo, indifferentemente. Ma, in verità, neanche poi ci consta che tali posizioni generiche siano state esplicitamente superate dalla sopraggiunta più sensibile critica.

Intanto il travaglio in cui indussero il Carducci le « ragioni metriche », si spiega meglio quand'uno rifletta che la produzione poetica di questo « artiere »⁴ fu laboriosa, battuta e ribattuta, fin dal principio; e ripensi al suo concetto tutt'altro che romantico della poesia: « l' ispirazione è una delle tante ciarlatanerie che siamo costretti ad ammettere e subire per abitudine ». Né certo il Carducci dissentiva dal Leopardi, allorché dava di lui queste idee in efficace riassunto: « Se non che i poeti e altri grandi scrittori d'oggi stanno in certo modo agli scrittori del Trecento e Cinquecento come i greci dei secoli imperiali, Dionigi d'Alicarnasso e Dione e Arriano, a Erodoto, Tucidide, Senofonte. Adesso l'arte è venuta in un incredibile accrescimento: tutto è arte: non c'è più quasi niente di spontaneo, la stessa spontaneità si cerca con uno studio infinito, senza il quale non si può avere e senza il quale l'avevano, specialmente nella lingua, Dante, il Petrarca, l'Ariosto e tutti i buoni trecentisti e cinquecentisti. Essi erano come i fanciulli che non conoscono i vizi: noi siamo come i vecchi, li conosciamo, ma per il senno e l'esperienza li schiviamo: e però noi abbiamo molto più senno e arte che gli antichi, i quali per questo cadevano in infiniti difetti, non conoscendoli, in cui adesso non cadrebbe uno scolare ». (In parentesi: ecco a quali autorità può appoggiarsi, perfino letteralmente, l'odierna sincerissima « confessione » del Bacchelli. Ma tutte le osservazioni che finora siamo venuti facendo, qui ci è dato vederle approfondite nel tempo).

Da una parte dunque, nel Carducci, il sonetto *Al sonetto*, al « Breve e am-

3 Nel saggio *Appunti sulla lingua poetica dell'Ottocento*.

4 Secondo la vulgata definizione carducciana del poeta come « grande artiere » (nel *Congedo delle Rime nuove*).

plissimo carme », e l'omaggio, saltellante sulle più fitte rime, *Alla rima*; dall'altra « Odio l'usata poesia »⁵, e la citata *Ragioni metriche*, dove « solo co 'l piè trionfale l'eroico esametro puote — scander la via sacra de le lunate spalle », degno di pender dal collo fidiaco è solo il molle pentametro, e a fulgere sull'ondosa chioma è invocata l'asclepiadea: « indietro, tu settenario vile »; « lasciate a le serve, nipote di Rea, gli ottonari ». Si opporrà che *Ragioni metriche* è non più che uno scherzoso madrigale? Lo diremmo anche noi, se nei riguardi delle « ragioni metriche » non avessero accompagnata l'opera del poeta, sino all'ultimo, tanta insoddisfazione e inquietudine. Quanti metri italiani sperimentò ancora da capo il Carducci, dopo averne sperimentati tanti barbari?

Ma l'accenno al Leopardi vuol essere svolto. Il Carducci così interpreta l'« eloquenza » richiesta dal Leopardi nella lirica: « Con questo che scriveva nel 1819 egli veniva a spiegare quale cominciasse ad essere e quale sarebbe stata più sempre la lirica sua; non epica, come quella di Pindaro; non drammatica, come a volte quella d' Orazio; ma poeticamente eloquente, anzi l'eloquenza stessa della poesia, varia, intima, passionata, a svelare e lamentare le cose profonde e segrete del cuore, della vita e della natura. E perciò cordialmente gli piacque e forse sopra tutti, il Petrarca ». Sente lo sciolto e il « recitativo misto » leopardiani, a questo modo: « Lo sciolto dell' idillio-elegia *Ricordanze* non è più il finissimamente lavorato e talora fortemente martellato della poesia del *Risorgimento* e delle odi-canzoni: è direi, favellato e sospirato melodicamente; proprio, novo, moderno; lo sciolto, in somma, del Leopardi. Negli altri quattro idillii la perfezione profonda della elocuzione petrarchesca passa mormorando chiarissima tra il risaltare del periodo poetico e le rime al mezzo nella verseggiatura del recitativo squisito e semplice e mondo di Torquato e del Guarini. Così venne per selezione compendosi, se non paia abuso di linguaggio scientifico, una splendida e magnifica evoluzione dell'arte poetica dal forte Trecento e dal Cinquecento elegante in una pensosa ed alta arte moderna ». E già non si vorrebbe chieder di più, circa il liberissimo periodare melodico, essenziale alla poesia del Leopardi: quel periodare che è uno sempre, nel « recitativo misto » come nello sciolto, e riesce ad emergere sin dalla martellata terza rima (*Il primo amore*).

Del Leopardi il Carducci arriva tuttavia a definire, non cessando dall'ammirazione, la « forma senza forma »: « Negli ultimi dieci canti, a cominciare da *silvia* (1825), passando per il *Canto notturno d'un pastore* e finire nella *Ginestra*, la poesia s'è liberata non d'ogni strettura ma d'ogni limite ritmico, il psicologismo si abbandona a un colloquio sciolto e solitario con se stesso ... La poesia in fine si è scavata con la insistenza del pensiero, assiduo, continuo, roditore, una forma senza forma, quasi alveo di torrente chiuso e sotterraneo, in cui travolgere e disperdere il dolore terminante nel nulla ». E che diremo allora? Oggi la nostra sensibilità ritmica ben avverte che il periodare leopardiano resta ormai lì, nella tra-

5 Così si apre il *Pretudio* (una saffica) delle *Odi barbare*.

dizione, a costituire un imprescindibile termine di riferimento. Esemplificando in parole povere, una qualsiasi forma chiusa, — il sonetto, poniamo, — oggi ha da fare seri conti con quel periodare. Così di seguito. Non sbaglieremo dunque, ritenendo che un avvertimento simile dovette essere già nel Carducci abbastanza vivo. Comunque, tutte le osservazioni fin qui fatte ci aiutano straordinariamente a comprendere il travagliato esperimento « barbaro ».

Il quale fu mosso infatti da una pungente insoddisfazione del troppo chiuso e per se stesso musicale; quindi dal bisogno di forme più aperte all'onda dell'intimo canto. La questione era così di cercare, se non addirittura una « forma senza forma », almeno una forma meno forma. E gli estremi medesimi cui il Carducci portò l'esperimento, attestano la profondità dell'impegno. Ma a ciò forse non si è mai posto mente quanto si doveva; e poiché in effetti la maturità artistica del poeta coincide press'a poco con le *Odi barbare*, queste vennero accolte tutte più o meno per buone. Si pensi invece a quali rischi il Carducci si esponeva, adottando, come a saggiarli tutti, quasi ogni specie di metri originalmente quantitativi. I tipi giambico, archilocheo, alcaico, asclepiadeo, lo inducono a quello smoderato uso degli sdruciolì, che in genere accusa, oltreché la fatica, l'inutile mortificazione e l'artificio. Rarissimi, oseremmo dir casuali, i momenti di felice assorbimento: « E gli sportelli sbattuti al chiudere — paion oltraggi: scherno par l'ultimo — appello che rapido suona: — grossa scroscia su' vetri la pioggia ». « Ma il tuo trionfo, popol d' Italia, — su l'età nera, su l'età barbara, — su i mostri onde tu con serena — giustizia farai franche le genti » ... (e si tratta sempre delle composizioni⁶ meno sopraffatte dallo sdruciolì). Ma insomma dove son poi gli addentellati di codeste forme ad una tradizione viva? Sta in fatto che esse furon continuate, dopo il Carducci, solo da qualche passivo imitatore; e ci restano estranee oggi più di prima.

Pure, la poesia autentica del Carducci nasce attraverso l'esperimento « barbaro »; né, speriamo, v'è ancora chi creda ad una superiore produzione carducciana da cercarsi nelle molteplici forme più chiuse e comuni. Quella fu tutta un'oscura disciplina; poi l'artista maturo si scavò, a qual prezzo s'è detto, le sue proprie forme. Il senso del paesaggio ove si dissolvon storia, mitologia, — questo che è tra i più forti motivi ispiratori del Carducci (il fondamentale, per noi) — ora ha la sua forma in quella saffica che, rimata, aveva accolta la magniloquenza polemica del poeta giovane⁷: « Salve, Piemonte! A te con melodia — mesta da lungi risonante, come — gli epici canti del tuo popol bravo, — scendono i fiumi. — Scendono pieni, rapidi, gagliardi, — come i tuoi cento battaglioni, e a valle — cercan le deste a ragionar di gloria — ville e cittadi ». « Pensoso il padre, di caprine pelli — l'anche ravvolto come i fauni antichi, —

6 Rispettivamente *Alla stazione* e *Nell'annuale della fondazione di Roma* (entrambe alcaiche).

7 Rispettivamente in *Piemonte* e *Alle fonti del Clitumno*. Per l'uso relativamente giovanile della saffica rimata (come ancora in parte di *Primavere elleniche* e in *Vendette della luna*) cfr. *Nel vigesimo anniversario dell'VIII agosto MDCCCXLVIII* (*Giambi ed epodi*).

regge il dipinto plaustro e la forza — de' bei giovenchi, — de' bei giovenchi dal quadrato petto, — erti su 'l capo le lunate corna, — dolci ne gli occhi, nivei, che il mite — Virgilio amava ». O nel distico elegiaco⁸: « Ma l'uom che tu svegli a oprar consumando la vita, — te giovinetta antica, te giovinetta eterna — ancor pensoso ammira, come già t'adoravan su 'l monte — ritti fra i bianchi armenti i nobili Aria padri. — Ancor sovra l'ali del fresco mattino rivola — l' inno che a te su l'aste disser poggiati i padri. — Pastorella del cielo, tu, frante a la suora gelosa — le stalle, riadduci le rosse vacche in cielo ». E saran poche le forme « barbare » in cui il Carducci s'è salvato: non importa.

⁸ In *All'Aurora* (si veda l'analisi di questo metro nella premessa a *Nella piazza di San Petronio*, e si rilevi che, almeno per i versi citati dal Gargiulo, nessuna variante è intervenuta rispetto all'edizione originale, sul « Fanfulla della Domenica » del 2 gennaio 1881, né d'altra natura né ritmica).

GIACOMO DEBENEDETTI

Nato a Biella nel 1901, morto sul principio del 1967 a Roma, dove aveva lavorato nell'industria cinematografica e poi in quella culturale, e dove teneva un modesto incarico universitario; aveva passato la giovinezza a Torino, dove con altri amici aveva fatto la rivista letteraria « Primo Tempo », di breve vita, e collaborato al « Baretto » (il fondatore del « Baretto », Piero Gobetti, aveva salutato in lui la « rivelazione della critica post-crociana »). La persecuzione razziale (Debenedetti era israelita), della quale sono sentita testimonianza i libretti *Otto ebrei* e *15 ottobre 1943*, l'aveva indotto a partecipare alla vita politica, militando nel partito comunista.

La sua opera principale è costituita dai *Saggi critici*, riuniti in un volume delle Edizioni di « Solaria » nel 1929; una seconda serie seguì nel 1945 (edizione ampliata nel 1955), una terza nel 1959. Ma i tre volumi e l'altro intitolato *Intermezzo* non esauriscono la mirabile produzione critica dell'autore, ancora dispersa in riviste e giornali, conferenze, lezioni, e della quale appare urgente la raccolta. Alcune narrazioni intimiste giovanili (*Amedeo ed altri racconti*, 1926: *Amedeo* è stato ristampato di recente) e alcune traduzioni compiono l'opera non vasta, ma di raffinatissima qualità; della quale, lettore aggiornatissimo, conversatore stupendo, egli non si curò di essere sagace amministratore.

È probabile infatti che Debenedetti debba essere considerato l'ultimo critico-scrittore della nostra storia letteraria; nel quale, secondo una tradizione che ha il suo esponente più illustre in Sainte-Beuve, la squisitezza, pur affabile, del dettato equilibra la penetrazione del giudizio e la passione del critico militante, come ha riconosciuto l'Accademia dei Lincei nell'assegnargli il premio Feltrinelli, giunto purtroppo postumo, per la saggistica. Come il Cecchi anche recensore, come quel grande storico delle arti figurative che è Longhi, Debenedetti appartiene, e in prima fila, al catalogo della prosa d'arte del secolo; in quanto critico egli prolunga, aggiornandola agli ultimi approfondimenti della scienza, inclusa la psicanalisi, la linea della critica psicologica, soprattutto di gusto francese (non per niente Proust e Svevo furono, con Saba, tra gli oggetti privilegiati della sua attenzione); la saldatura è nell'impianto, come fu acutamente rilevato, drammatico e narrativo della sua indagine, coi relativi procedimenti di sospensione, in opposizione alla struttura dialettica o all'indagine formale di altre scuole contemporanee. Dai moderni, inclusi Croce scrittore e Michelstaedter (particolarmente « militante » una *Verticale* sulla produzione del 1937, Palazzeschi, Moretti ecc.), Debenedetti sapeva risalire al D'Annunzio, al De Sanctis, all'Alfieri, magari a Virgilio, per ritrovarvi problematiche attuali; gli ultimi scritti rivelano in cambio com'egli seguisse la dissoluzione del personaggio umano solo di qua da un certo limite, non accompagnandola ad esempio fino al punto dell'avanguardia francese.

Qui si riproduce un intero capitolo (il II) della *Commemorazione di Proust* inclusa nei primi *Saggi critici* (ristampati dal Mondadori di Milano nel 1952); si noti il tema, cardinale per il critico, dello svincolo del personaggio dall'autore.

DA «SAGGI CRITICI»

COMMEMORAZIONE DI PROUST

Il romanzo contemporaneo, del quale Proust rimane, credo, il più cospicuo rappresentante a tutt'oggi, nasce da un fenomeno della storia letteraria, che pittorescamente si potrebbe chiamare: *lo sciopero dei personaggi*. Si direbbe cioè che, a un dato momento, senza dubbio successivo alla fioritura della grande narrativa russa, i personaggi di romanzo abbiano iniziato una sorta di sciopero bianco¹ e silenzioso; avanzando certe loro richieste, che in pratica vennero esaudite. Per i massimi romanzieri dell'Ottocento, era sufficiente titolo di gloria l'aver « fatto concorrenza allo stato civile »²; ricordiamoci del loro caratteristico fare: essi prendevano una determinata e tipica somma di esperienze, la rinchiudevano dentro i lineamenti di un personaggio, sbalzavano questo personaggio in un « tutto tondo » più o meno plastico ed energico, e poi lo scagliavano nella luce dei vivi, che agisse per conto proprio, che si prendesse per sé tutta intera la responsabilità dei suoi atti e sentimenti. Ora, ammutinandosi, quei personaggi avrebbero detto: — « Sì, sta bene che i nostri autori facciano concorrenza allo stato civile; ma, in compenso, noi vogliamo che sia ammessa, a nostro vantaggio, la ricerca della paternità »³. — Taluno che si è assunto — lamentosa Cassandra non invitata al banchetto — l'impegno di speculare e di sofisticare sulla così detta crisi del romanzo, potrebbe insinuare qui che appunto per questo, per questa ammessa ricerca della paternità, i romanzieri d'oggi sono divenuti tanto infecondi. Ma, insomma, il fatto è che i personaggi del romanzo contemporaneo ambiscono, oltretutto ad esprimere sé stessi nella loro coerenza ed autonomia di figure « vere e vitali » (come avrebbe detto un critico dell'Ottocento), a poter deporre sul rapporto morale che li lega al loro creatore. Sono, effettivamente, sempre « personaggi in cerca d'autore », nel senso che non vengono a testimoniare per sé soli, ma anche per l'autore dei loro giorni. Prendiamo pure l'esempio di un altro artista eminentemente rappresentativo: di André Gide⁴. Scrivendo il romanzo dei *Faux-monnayeurs*, che è già tutto una continua interferenza dell'autore con i personaggi, egli sente anche il bisogno di tenere un diario dei suoi giorni di lavoro: il *Journal des faux-monnayeurs*; e poi il bisogno di pubblicare questo diario, dove sono esposti tutti i suoi problemi, morali e letterari, di creatore di personaggi. Ebbene Proust, dal canto suo, senza programmi preconcepiuti e senza partiti presi, senza

1 O sciopero « delle braccia incrociate » (francese *grève sur le tas*, inglese *sit-down strike*): consiste nel restare inattivi al proprio posto di lavoro

2 Famosa frase di Balzac.

3 Allusione ai pirandelliani *Sei personaggi in cerca d'autore*, citati infatti poco dopo.

4 Il romanzo, lungamente elaborato, di André Gide (1869-1951) era allora una novità (1925, il *Journal* del 1926).

speculazioni e senza teoremi sulle sorti dell'arte narrativa, ingenuamente e quasi direi: con candore — si innesta in questa corrente del romanzo moderno.

Egli si costituisce subito, sin dalle soglie dell'opera un testimone: il personaggio che dice *je* nel romanzo. Questo personaggio non è Proust: sebbene, verso la fine del libro, si chiami Marcel, tale e quale come Proust. È il testimone di Proust, quello che gli permette di prendersi, con le debite distinzioni, la responsabilità di ciò che narra, anche senza narrarsi direttamente.

Dall'antro fumoso, notturno, farmaceutico, dove Proust si è rinserrato ⁵, esce prima di tutto — prima che le primavere di Combray e le vetrate delle chiese fiorenti di cavalieri e di santi, prima che i biancospini bianchi ed i biancospini rosa, prima che la marina di Balbec orlata dal corteo delle fanciulle in fiore, prima che Swann e che la musica di Vinteuil, e prima di tutte le altre presenze e parvenze, folte e quasi innumerevoli, che gremiscono il romanzo — esce questo personaggio che dice *je*.

In principio, come il Verbo dei Primordi ⁶, è il personaggio che dice *je*. Ci compare davanti come un ragazzo fragile e dotato di una spaventosa chiarezza, che comincia a rievocare la propria infanzia in un paese di campagna: Combray, dove egli solea passare le sue vacanze. Poi, via via, dell'atmosfera della sua vita e dei suoi giorni successivi, traccia altrettanti quadri: dentro cui passano tutti gli ambienti che egli ha frequentati, gli uomini che ha conosciuti, le passioni onde è stato solcato e devastato il suo cuore. E così, di mano in mano che questo ragazzo cresce ad uomo, noi conosciamo casa Swann, dove il protagonista è attratto dal suo amore per Gilberte, la figlia appunto di Swann e di Odette de Crécy, una cortigiana famosa che Swann ha prima dolorosamente amata e poi, quando più non l'amava, ha sposata. Staccatosi da Gilberte, in seguito ad una tormentosa vicenda di disinganni e di delusioni, il protagonista comincia a frequentare una celebre spiaggia di Normandia, Balbec: e qui gli si affolla tutt'intorno la vita di una grande stazione climatica, *à l'ombre des jeunes filles en fleurs*, tra cui è, quasi ancor senza rilievo particolare, la piccola Albertine, ch'egli un giorno amerà perdutamente. Ma, a Balbec prima, e poi a Parigi, egli viene a contatto con i Guermantes, la grande famiglia aristocratica, uno dei fuochi di quella chiusa ellisse mondana, che è il *Faubourg St. Germain*. Sempre egli ha vagheggiato di conoscere questi esseri supremi, che il suo sogno gli dipinge ancora tutti gloriosi da un ricordo della vecchia Francia cavalleresca, araldica e feudale: ora, per uno dei quei colpi inaspettati che talvolta succedono anche agli eroi di Stendhal nelle ore di buona fortuna, ne diventa l'intimo amico. Nell'ambiente dei Guermantes (*Le côté de Guermantes*) egli si inizia all'osservazione di alcune forme innaturali e patologiche dell'amore (*Sodome et Gomorrhe*). Infine, è l'episodio dell'amore per Albertine, tarata anch'ella, Albertine, da un ribelle e secreto gusto per questi

⁵ Proust viveva in una camera foderata di sughero, dalle imposte perpetuamente chiuse, tra suffumigi per placare l'asma.

⁶ «In principio erat Verbum» è l'inizio del Vangelo di san Giovanni

amori innaturali: gelosissimo, egli è costretto a tenerla prigioniera in casa propria (*La Prisonnière*), con la promessa di un futuro matrimonio. Ma i continui sospetti, le continue scenate di menzogna e di gelosia, rendono incompatibile la vita in comune con Albertine; la quale fugge, e muore per una caduta da cavallo. A questo punto, nel volume *Albertine disparue*, si svolge la formidabile, stringente, immensa analisi di un caso di gelosia postuma: di gelosia per una morta che ha portato con sé, nella tomba precoce, il suo temibile segreto.

Ma, su questa trama della vita del protagonista, che come ognuno sente imita alcune direzioni della vita dell'autore, si innestano da ogni parte motivi diversi, che ci è gioco forza trascurare. Riassumere il romanzo di Proust è sempre una cosa iconoclastica. Diremo soltanto che il protagonista è travagliato da una passione, o vocazione, letteraria estremamente infelice; perché non gli riesce mai di mettere mano, o per la sua salute malferma o per effettiva incapacità, all'opera sempre desiderata. Finché un giorno, durante un ricevimento in casa Guermantes, egli si avvede che la sua coscienza è realmente concreta di tutto il tempo, di tutto il passato, che si è accumulato dentro di lui. Egli è come legato in cima ad una colonna di tempo. La sua vocazione oramai è certa: egli ridesterà, o meglio riconoscerà, le leggi ed i moventi veritieri, i sepolti affetti del suo passato.

Questo personaggio che dice *je*, recita tutto il romanzo come una propria avventura, come una propria passione lunga, direi quasi: come un suo martirio fiorito e lento, arduo ed affascinante. Egli è l'incaricato di rivelare il messaggio di Proust con quella precisa e volontaria densità di significati e di rapporti, che una semplice autobiografia non saprebbe comportare. Tale personaggio, che va, lui, per conto di Proust, alla ricerca del tempo perduto, è a volta a volta lo schermo, il diaframma lirico a traverso cui le cose, con la loro qualità disparata, penetrano ad orientarsi ed a prendere posto e voce nella continuità del romanzo; è l'organizzatore dell'azione; è, talvolta, nelle parti di pura commedia, una specie di compare di rivista; è infine l'infallibile corifeo che induce e regge e guida il coro degli altri personaggi.

Naturalmente se noi volessimo ora presentare questo protagonista, ci corrobberebbe l'obbligo di stendere il catalogo di tutti gli affetti e sentimenti ch'egli vive nel corso delle sue avventure, l'elenco ragionato di tutti i suoi modi, quasi innumerevoli, di reagire e di comportarsi di fronte ai casi, che gli si fanno incontro. Invece, ci contenteremo di afferrare il suo nucleo centrale, la molla interiore che, scattando e scaricandosi di continuo, lo trasporta lungo tutto il romanzo e gli fa vivere la sua ricerca del tempo perduto. Questo nucleo centrale, questa molla interiore consistono in una legge psicologica, che Proust per primo ha tipicamente osservata, battezzandola: « *intermittenze del cuore* ». Il protagonista della *Recherche* non è altro che un individuo, in cui si riproduce, in maniera caratteristica (vorrei dire: caratterizzante) e continua, questo fenomeno delle intermittenze del cuore. Ma siccome il protagonista funziona anche come il tessuto connettivo che unifica tutto il romanzo, così diremo che l'unità della *Recherche*,

questa unità tanto discussa dai critici, è fondata sull' ininterrotto e ricorrente prodursi delle intermittenze del cuore.

Che cosa sono queste intermittenze del cuore? Ricordiamo la più celebre di tutte, quella che ha fornito a Proust l'occasione di trovarne il nome. Il protagonista è tornato a Balbec ed ha preso alloggio al *Grand Hôtel*, nella medesima camera dove aveva abitato anni addietro, durante il suo primo soggiorno. Ma allora lo accompagnava la nonna, che nel frattempo è morta. La morte della nonna, della tenera consolatrice dei suoi affanni, della dolce e diligente infermiera dei suoi mali, non era stata per lui altro che una di quelle afflizioni un poco sorde ed un poco obbligatorie, sulle quali la vita ordinaria, distratta da tanti impegni e passatempi, mette la comoda etichetta: *lutto*, oppure *dolore*: per poter passare oltre, e non pensarci più. Ma ecco che la sera stessa del suo ritorno a Balbec, egli si china a sbottonarsi le scarpe con un gesto guardingo, perché una indisposizione cardiaca lo fa soffrire. Senza saperlo, egli ha ripetuto, identico, un gesto che già aveva compiuto anni innanzi, in quel medesimo luogo, tra circostanze affatto simili: ma allora la nonna, che dimorava nella stanza attigua, era accorsa a confortarlo. Rievocata dal gesto inconsapevole, la nonna torna: non il fantasma logorato e scancellato dall'abitudine di un ricordo quasi soltanto di prammatica: ma quella, di cui la dipartita ha virtù di far piangere lacrime vere e cocenti. Così la morte della nonna è *ritrovata* nella sua impressione originaria ed autentica: la quale, per una discordanza del calendario dei fatti da quello dei sentimenti, non si era potuta produrre al momento della disgrazia. Questa è, per Proust, un' intermittenza del cuore.

Prendiamo adesso uno dei grandi movimenti di attacco del romanzo. Il *Du côté de chez Swann* si apre, come è noto, con un largo squarcio sui tempi dell' infanzia, che il protagonista ha trascorsi nel villaggio di Combray. Ebbene, come risuscita Combray, dopo le prime battute di introduzione? Così: il protagonista si trova, in età già abbastanza matura, a Parigi. Un giorno gli avviene di inzuppare in una tazza di thè uno di quei dolci che si chiamano *petites madeleines*. È lo stesso sapore che egli gustava da fanciullo a Combray. La memoria involontaria, messa in gioco da quel sapore irresponsabile e non cercato, gli rievoca, nella loro realtà sentimentale, nel loro colore ed atmosfera originali, in una giusta ed irrefutabile e poetica proporzione di ricordanza e di oblio, nel loro senso esatto ed oramai *ritrovato*, gli anni di Combray. Anzi, dall'epistolario che Proust tenne con Louis de Robert⁷, si sa che la prima parte del romanzo, invece che *Du côté de chez Swann*, doveva intitolarsi: *Jardins dans une tasse de thé*. Dunque, da una intermittenza del cuore, l'opera riceve il suo slancio iniziale.

Ed una intermittenza del cuore troveremo pure, se dall' inizio materiale del libro, vogliamo risalire a quella che ne è la genesi ideale. Trasportiamoci dal-

⁷ Le lettere a questo modesto romanziere (del 1912-1913) sono state pubblicate dal destinatario stesso, prima sulla « Revue de France », poi nel volumetto *Comment débuta Marcel Proust*, nel 1925 (sono dunque fra le primissime stampe del grande scrittore).

l'attacco del *Du côté de chez Swann* alle ultime cadenze del *Temps retrouvé*. È scoccata l'ora suprema, in cui il protagonista raduna in un sol punto e contrae in una sola scena tutti i motivi, che l'hanno deciso alla ricerca del tempo perduto. Ma come si salderà l'uomo dissipato del minuto precedente, che non credeva nemmeno più nell'efficacia dell'arte, con l'uomo del minuto immediatamente successivo, che si vota alla solitudine, per riassumersi proprio in un'opera d'arte? Intervengono qui, in funzione romanzesca, come un vero « deus ex machina », le intermittenze del cuore.

Siamo a Parigi. La salute malferma, l'obbligo di trascorrere lunghi periodi rinchiuso in case di cura, le inquietudini della guerra hanno distolto per molto tempo il protagonista da ogni frequentazione mondana. Nel frattempo, durante questa sospensione della vita di società, un'altra e più grave crisi si è prodotta in lui. Sempre egli aveva dubitato della propria vocazione letteraria; ma ora, dopo meditazioni e letture, il dubbio si è fatto ancora più pericoloso e radicale: egli è giunto a mettere in forse, e quasi a negare, la dignità e la validità dell'arte. Forse l'arte non vale più che la vita: inutile dunque cercare nell'arte quello che la vita non ha dato, inutile crucciarsi e farsi soffrire per giungere a realizzare con l'arte ciò che nella vita è stato mancato. Tra così fatte disposizioni di spirito, egli si avvia ad una *matinée* in casa della principessa Guermantes: *matinée* che segnerà un'episodica ripresa della sua vita mondana. Nel cortile del palazzo Guermantes, il passaggio di una carrozza di invitati lo obbliga a ritirarsi sur un gradino, con un piede più alto dell'altro, riprendendo così una posizione, che egli aveva già assunta, in un giorno oramai lontano, presso il Battistero di San Marco a Venezia.

L'immagine di Venezia, quale egli non era riuscito a formulare dentro di sé, mentre visitava la città, distratto dal caleidoscopio delle contingenze esterne e dallo sforzo medesimo della attenzione tutta tesa, che si disperdeva per una troppo acuta velleità di concentrarsi — l'immagine di Venezia ora gli si precisa. Egli la possiede: noi diremmo che la esprime, finalmente, nella sua essenza particolare e persistente, nelle risonanze sentimentali che essa vale a suscitare. In questa, che è una vera intermittenza del cuore, Venezia gli appare, come direbbero i pittori, *scritta*. Poco dipoi, il tintinnio di un cucchiaino su una tazza riproduce un rumore che egli aveva inteso il giorno avanti, mentre passava col treno, lungo un bosco che, allora, l'aveva lasciato desolatamente arido e muto. Il paesaggio di ieri si anima, per questa intermittenza del cuore: diventa anch'esso un paesaggio *scritto*, ricupera e precisa il suo singolare potere toccante.

Altre intermittenze si succedono: gli scoprono le verità che aveva cercate invano, prima di allora, nelle cose; gli indicano qual è la sua vera vocazione: snodare e palesare « *le graphique surnaturel et inhumain* », tracciato in lui dalle intermittenze del cuore. È il momento in cui egli risolve di mettere mano al suo lavoro.

Questi esempi hanno risposto, per noi, alla domanda che ci eravamo messa da principio: che cos'è *la ricerca del tempo perduto*? Ci risulta ora che essa ricerca

è, invece, un ritrovamento: ritrovamento della specifica essenza delle cose, nella impressione originale evocata dentro di noi dalle intermittenze del cuore. Cioè questa ricerca, questo viaggio dalla superficie delle cose al loro fondo vivo ed animato, parlante e palpitante, non è una operazione attiva, come potrebbe parere dal suo nome di *ricerca*; ma bene è un fenomeno puramente passivo ed involontario, sottoposto al capriccio delle intermittenze del cuore. Le quali sono, per eccellenza, un fatto passivo. Consistono in una sospensione di ogni facoltà di giudicare e di volere, in un abbandono di qualunque interesse immediato per la vita, di qualunque proposito pratico ed operativo: allora un gesto involontario, una coincidenza casuale schiudono in noi il tesoro muto delle impressioni profonde: delle emozioni e delle figure che le cose e gl' incontri vari della vita segnavano sul nostro cuore; mentre noi, attratti nel giro più superficiale delle preoccupazioni immediate, non ce ne accorgevamo.

Si capisce ora perché il protagonista della *Recherche* non possa coincidere con Proust. Quel protagonista non è che il teatro di una serie incessante di intermittenze del cuore; le quali, susseguendosi, creano tutto il tessuto del romanzo. Egli è passività continua, passività allo stato puro. Proust, invece, è l'organizzatore consapevole di questa passività: è colui che, con un atto di volontà, con una illuminata decisione, libera il suo protagonista da ogni iniziativa, per esporlo intero al gioco delle intermittenze del cuore. Ora un personaggio, che nella sua vita non sceglie, non decide, non vuole; ma accetta incondizionatamente i richiami e gli imperativi delle cose, è certamente un individuo amorale. Amorale nel senso che non ordina le sue esperienze, non le costringe ad una finalità; dato che tali esperienze non sono nemmeno volute da lui: anzi gli succedono senza che egli le cerchi, e proprio perché non le ha cercate. Ma chi isola la legge delle intermittenze del cuore, chi la riconosce e la ricostruisce, chi *vuole* queste intermittenze — e sia pure soltanto per materiarne un personaggio di romanzo — quegli ha un fine, quegli è morale. La differenza tra Proust ed il suo protagonista si presta assai bene ad essere chiarita in termini di etica: Proust è morale (Proust poeta, s' intende, quale ci appare dalla *Recherche*), mentre il suo protagonista è un amorale. Su questo punto, crediamo di dover dissentire totalmente dalla più moderna critica francese, e soprattutto dall'acuto e vigoroso Ramon Fernandez⁸, il quale dichiara deleterio il « messaggio » di Proust, come quello che negherebbe ogni garanzia di continuità e di persistenza nei sentimenti, sottoponendoli alla fortuità delle intermittenze del cuore. L'errore, a nostro modo di vedere, consiste nello scambiare la amoralità del protagonista creato da Proust, con una amoralità che sia intrinseca nel significato complessivo dell'opera. Si potrebbe anche rispondere molto semplicemente, a queste critiche, che l'opera è di poesia: e che la poesia, quand' è poesia, è sempre morale, sempre costruttiva: è sentimento costruito, è morale costruita.

8 Uno dei critici più tipici della « Nouvelle Revue Française », messicano per parte di padre (nato nel 1894, morto suicida quale collaborazionista nel 1944): il saggio a cui qui si allude (un suo intero volume su Proust doveva uscire nel 1943) è nella prima raccolta dell'autore (1926). *Messages*

ROBERTO LONGHI

Nato in Alba (in provincia di Cuneo), ma di famiglia emilliana, alla fine del 1890, allievo a Torino di Pietro Toesca, a Roma di Adolfo Venturi, è vissuto a lungo a Roma, passando quindi a insegnare storia dell'arte nelle Università di Bologna e poi di Firenze, dove è morto nel 1970. Fondò e diresse più importanti riviste della disciplina, da « Vita artistica » (con Emilio Cecchi, 1926) all'attuale « Paragone », che alterna fascicoli artistici a fascicoli letterari. Nella sua giovanile collaborazione alla « Voce », mentre per un verso applicava formule concettuali non molto dissimili da quelle letterarie del primo Cecchi ai grandi pittori d'un passato da recuperare (cominciando dal forte secentista Mattia Preti), mostrava qualche simpatia per l'eversione antiaccademica del futurismo, di cui ancor oggi dà una partecipata giustificazione storica (così nel *Carrà*). In sedi più specializzate, principalmente nell'« Arte » del Venturi, avviava poi quella duplice serie di ricerche, da un lato sull'insegnamento di Piero della Francesca e la sua eco nella suprema pittura veneta, dall'altro sulla cerchia caravaggesca (Borgianni, Caracciolo, i Gentileschi, Saraceni ecc.) e sulla natura bresciana e in genere lombarda (dal Foppa in giù) della cultura del Caravaggio, che doveva mostrare in lui il massimo storico della pittura italiana, assistito dall'esperienza d'un grande « conoscitore » (nella tradizione del nostro Cavalcaselle) il quale ha registrato nella sua memoria infallibile le esperienze raccolte in tutta Italia e in larga parte d'Europa e sa associarle in serie e combinazioni di straordinaria novità. Non vi è infatti capitolo, dei numerosissimi toccati da questo critico, che non sposti o integri radicalmente l'impostazione tradizionale, di modo che la storiografia oggi vigente della pittura italiana appare in buona misura lavoro suo: è arrivato fino a nozione del più largo pubblico quanto spetta alla grandiosa rivalutazione del Caravaggio e allo studio dei suoi precedenti e conseguenti non soltanto italiani, ma sono anche opera di Longhi, per limitarci ad alcune iniziative più memorabili, la sistemazione della pittura bolognese del Trecento attorno alla potente figura di Vitale, il reperimento di Stefano fiorentino nel quadro della grande discendenza giottesca, la scoperta (purtroppo non organicamente comunicata per le stampe) del Trecento pittorico perugino.

A questa eccezionale perizia tecnica, fondata su una pari esaltazione d'istinto e d'intelligenza, si accompagnano le doti d'uno scrittore da annoverare tra i maggiori del secolo in Italia: i sistemi di metafore, adibiti da un'euristica fertilissima, che servono a suggerire i mondi degli artisti o a rievocare la strada battuta dal ricercatore, si lasciano troppo addietro il descrittivismo corrente della professione, più grezzo in un Venturi, più fine in un « esperto » quale il Berenson, e si apparentano semmai, pur trascendendole, a quelle equivalenze fantastiche dell'opera poetica che si ritrovano in Emilio Cecchi e dallo stesso Cecchi vennero pure trasferite nell'ambito figurativo. Anche Longhi da una prima acerba e intricata maniera vociano-lacerbiana, quale si rispecchia negli *Scritti giovanili* (1961) delle *Opere complete* (composti fra il '12 e il '22), giunse a quella elegantissima ma affabile riduzione del culto formale, il quale in Italia ha un inevitabile fondale dannunziano, che connota la « prosa d'arte » della « Ronda ». La sua monografia, a tutt'oggi la più letta, su *Piero della Francesca* è, anche per l'anno in cui uscì (1927), l'opera d'un rondista onorario (Longhi non collaborò alla rivista di Cardarelli

e amici), così come i frammenti (dal '25 al '28) oggi (1967) raccolti sotto l'epigrafe di *Saggi e ricerche*. Una perfezione ancor più cristallizzata è, aiutata forse dalla lussuosità della materia, in *Officina ferrarese* (1934), che, come altri mirabili scritti del maestro, prende occasione da una grande esposizione locale; un versatile mimetismo della realtà, ispirato ai più vari linguaggi speciali, un alto equilibrio fra entusiasmo lirico e ironia governa i saggi successivi, sia quelli che, usciti in opuscolo o in volume, dalle « plaquettes » su *Arte italiana e arte tedesca* e su *Carlo Braccesco* (un quattrocentista milanese operoso in Liguria) al *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946), alla monografia sul caravaggesco ticinese *Giovanni Seròdine* e alla solenne pubblicazione sul *Correggio e la Camera di San Paolo a Parma* (1956), si posson dire relativamente accessibili, sia quelli che, sparsi in varie riviste e cataloghi (basti rammentare la prolusione bolognese del '35, *Momenti di pittura bolognese*, i *Fatti di Masolino e di Masaccio*, il *Giudizio sul Duecento* gli appunti sulla mostra di Antonello da Messina, ecc. ecc.), acuiscono il desiderio di veder finalmente tutto raccolto un così insigne patrimonio di scienza e di stile. La piccola monografia su *Carlo Carrà* (1937), oltre a pagine su Giorgio Morandi, Mino Maccari, Renato Guttuso, attestano l'attiva vigilanza di Longhi sul settore contemporaneo.

È assai importante constatare che molta eccellente prosa contemporanea non è nata come « arte per l'arte », bensì come corrispettivo formale d'una ricerca scientifica; e questo di Longhi è forse l'esempio più alto. Il progressivo allontanamento della sua maturità dai residui tanto di problematismo quanto di estetismo, e dunque dalle fasi vociano-rondiste, trova anche un'equivalenza nell'azione, siano i pungenti interventi sul governo del patrimonio artistico in Italia e sui problemi della conservazione e del restauro (elementi pragmatici che pongono in atto una concezione critica), sia soprattutto l'organizzazione o supervisione di mostre che hanno fatto epoca: quelle della pittura bolognese del Trecento (Bologna, 1950), del Caravaggio e dei caravaggeschi (Milano, 1951), dei pittori della realtà in Lombardia (ivi, 1954), dell'arte lombarda dai Visconti agli Sforza (ivi, 1958). Sono rivendicazioni e ricapitolazioni di grande rilievo anche civile; e perfettamente in armonia con la problematica fondamentale dell'ultimo Longhi, che verte unitariamente sul rapporto dell'artista con la realtà e sulle implicazioni conoscitive e sociali (in largo senso, si dica pure politiche) di simile atteggiamento.

Le *Opere complete* di Roberto Longhi sono in corso di pubblicazione presso il Sansoni di Firenze; dove in particolare sono stati ristampati, con importanti giunte, il *Piero* (1963) e l'*Officina ferrarese* (1956): due classici del nostro autore, da cui sono tratti i primi esempli (il brano su Cosmè Tura si può ragguagliare utilmente alle pagine del Berenson sullo stesso pittore, qua sopra date nella traduzione di Emilio Cecchi). Seguono, sempre in ordine strettamente cronologico, la parte iniziale del *Carrà* (Milano, Hoepli), col suo giudizio complessivo sulla pittura italiana fra Otto e Novecento; un passo del *Braccesco* (1942: Milano, Esperia), ripreso poi nel catalogo della mostra del '58; la briossissima stroncatura del Tiepolo e del Canova (che prolunga a ritroso il giudizio del *Carrà*) nel *Viatico*; l'inizio dell'Introduzione al catalogo della mostra caravaggesca del '51 e un brano della Presentazione della mostra del '54, l'uno e l'altro rappresentativi d'uno storico che non è più solo storico-formalista.

DA «PIERO DELLA FRANCESCA»

«IL BATTESIMO DI CRISTO»

Le prime opere di Piero a noi pervenute, attestano i fatti che noi abbiamo cercato di ricostruire dalla semplice certezza del suo soggiorno fiorentino, fra il '30 e il '40. È in esse ben chiaro il suo porsi di fronte al fatto di Masaccio come a un dato dell'esperienza che si deve riconoscere e, possibilmente, aggirare; ma anche, e più, il suo immergersi nel girone naturale con una gioia spiegata che soltanto Domenico¹ aveva in qualche modo preluso, e con una fatalità di misura che soltanto Paolo Uccello aveva proposto, ma notturnamente.

Ben difficile è concludere, a riguardo di codeste prime opere, se il *Battesimo di Cristo*² sia o no anteriore alla pala della Misericordia, ma rimanga certo che nessun dipinto più del *Battesimo*, dimostra meglio l'attacco di Piero con la civiltà mediatamente senese di Masolino e di Domenico. Ad un tempo, come spesso la giovinezza, esso già offre una quintessenza di tutta l'arte di Piero.

La pagina più corale di un mondo nitidamente alluminato, ritrovata di colpo, ad apertura di libro.

Entro una chiostra di colline nostrane, coperta di culture antiche e presoché ridivenute orme spontanee di un'attività animale, in un mese senza guerre né fazioni, sicché il greto del fiume che scorre attraverso la contrada è senza macchie di sangue, tronconi di lance, piastre di usberghi, ma schietto e secco e con le sole stampiglie brune di qualche piantina effimera, scintilla la calce di una città lontana. Nell'ora senza vento l'acqua riflette cielo³ e colline con infallibile speculazione⁴. Si taglia su quell'acqua la figura del Cristo, sospesa in atto di adorazione: alla sua destra solleva il braccio a battezzare, il Battista, coperta la testa dal vello naturale dei capelli, il corpo indossato in una tunicella che par tagliata nella scorza caduta dall'albero vicino. Quasi una persona è anche, nella sua bella evidenza, quell'albero di candido fusto e di fronde ricche e ritmiche: lasciandosene alquanto addietro, e di fianco, un altro minore, d'altra forma e, direi, dalle fronde, d'altro temperamento. Stanno fra quei due vegetali, tre adolescenti alati di quell'apparenza androgina che s'incontra talvolta nella gioventù contadina, parendo godere dell'avvenimento, come si osserva in quei ragazzoni, in quelle ragazzone candide quando assistono, tenendosi per mano, agli sposalizi di campagna.

A destra, in secondo termine, sulla riva, un altro catecumeno si va

1 Domenico Veneziano.

2 Già nel Duomo di Sansepolcro, ora alla National Gallery di Londra; il polittico della Madonna della Misericordia è rimasto a Sansepolcro (ora nel Museo comunale).

3 Grafia (fonetica) dell'autore, per *cielo* e simili.

4 « Esatta specularità ».

spogliando e lo vediamo impeso ⁵ nell'istante che i panni impastoiati sulle spalle e sul capo vi si plasmano in un armonico blocco come calcato di creta. Questo *quadratus homo* ⁶ si ritaglia fermo nella sua posa impacciata e pur misurata sul fondo, apparendo negli intervalli fra gli arti un braccio del fiume. Al di là del quale, stupendosi alcuni santoni orientali, le forme loro ammantate vi si rispecchiano come una chiara livrea dell'acqua.

È codesta un'umanità certamente di prima covata come quella di Masaccio, ma più incolta ed attonita: una progenie sublimemente rustica e non villana; semplicità di pastori e non di filosofi; soprattutto quegli angelici adolescenti, venuti su dalla terra come fusti di quercia, di grossa caviglia, che in pochi anni saranno incrollabili, e da viver centennî. Vestono abiti di colori intieri ed opposti, di pieghe naturali cadenti, come furon naturali un tempo le cannulature delle colonne e come naturalmente colonnari sono ancora i corpi che se ne rivestono; i capelli spontaneamente cresciuti in zazzere perfette ed incoltamente intrecciate, di quei volumi compatti che tolgono col tempo i velli degli animali. Gli ornamenti pochi ed acconci: semplici nastri o filzette di perle che non serrano ma van misurando dolcemente il giro del torso o del braccio; o, sul capo, un serto di foglioline o di rose conteste con arte così perfetta e rusticana da formarsi in un fiorito mazzocchio e far pensare, così, a quella definizione sensibile dell'Alberti ⁷ per cui « sarà circolo forma di superficie quale un'intera linea, quasi come una ghirlanda l'advolge »: qui essendo la vera ghirlanda ad offrire verità concreta al circolo. I gesti poi, sono di una grave e dolce confidenza, quasi patti di amicizia e di sposato riposo.

Nessun contrasto, dunque, tra l'uomo e le sue circostanze ⁸, e questa pacificazione sovrana ci par discendere proprio dalla perfezione proporzionata degli spazî che saldano senza incrinatura figura e paese, vicinanze e lontani nella liquida solennità del lume zenitale.

L'apparente centralità sacramentale del Cristo si smaga ⁹ così, per via di tutti gli altri soggetti che occupano alla pari gli spazî liberamente commessi. Il tronco del pero bianchissimo, la figura del Battista vestito di corteccia lionata, l'albero conico, a destra, nel lontano, la massa verdonia delle fronde, il grande tassello di celo chiaro, gli angeli tricolori, divisi ed uniti, sono altrettanti soggetti che, rapportandosi poi l'uno all'altro in una mirabile esposizione cromatica, non valgon già più singolarmente ma soltanto nel complesso divinamente speculato dall'occhio della prospettiva. Non così avverrebbe di certo se ogni forma vivesse una sua arcigna vita individua, o dello spazio furasse soltanto quel che le occorra per accertarsi ed accertare, con opere di chiaroscuro, della propria

5 Quasi « impiccato ».

6 Secondo un cànone della plastica classica: *quadrata* (tozze) erano le statue di Policletto per Varone (presso Plinio il Vecchio).

7 Nel trattato *Della pittura* di Leon Battista Alberti.

8 « Ambiente ».

9 « Attenua ».

esistenza; o si storcesse per mostrar grazia di ritmi o, attraverso lo scorsoio¹⁰ del contorno, una compressa energia volenterosa di moto. Ché qui, anzi, il contorno degli uomini e delle cose si riduce a un semplice tracciato quale si annulla come linea nel momento che, per via di una misteriosa metromanzia¹¹, i volumi si congiungono fra loro e che ad ognuna delle sagome prospicienti tocca in sorte il proprio vasto colore armonizzato poi nell'unità del lume naturale.

Allora il vero e lo specchio del vero si capovolgono illusivamente l'uno nell'altro, così come le figure dei santoni si riversano, altrettanto vere che illuse, nell'acqua del Giordano. Allora tutta la scala cromica della natura si squaderna nel quadro, adocchiata con una intierezza di pigmenti che, nella estrema chiarezza del lume, riesce ad arricchirsi delle variazioni minime della naturalezza e di alcune intimità ornamentali, pur rimanendo ad ogni zona un che di immacolato e di terso. Allora le cose secondo i lumi « si devariano », come direbbe l'Alberti, e una libertà vaga entro quell'ampia legge a concedere all'impressione dei particolari una immediata evidenza. Ecco le ombre rimpiazzarsi nel greto, fulminanti come la coda del ramarro; s'infruscano¹² fittamente le foglie sul cielo finché non vi trapeli che qualche rara cediglia di luce; sui colli zebrati di culture non appaiono ormai che le impronte degli alberi e delle poche ombre, che, salvatesi dal sovescio¹³ del sole, trepidano, maculate, sotto il gelso o sotto il ciglio dei solchi.

Per dedicare un istante al quadro delle consonanze e delle precedenze storiche, diremo che l'opera a nessun'altra più s'imparenta che alla pala di Domenico Veneziano agli Uffizi. Un avvertimento di poesia ottica ci assicura che siamo sollevati nella medesima sfera del paradiso cromatico: ciò che materialmente si traduce in una probabile prossimità cronologica fra le due opere.

Qualcos'altro ci richiama persino ad una generazione più antica: il Cristo ha ancora la cupezza dell'homo salvaticus dei masolineschi, sebbene, nella interpretazione di Piero, esso ricordi altrettanto quelle teste abnormi che fan da terribile coperchio ai bucheri¹⁴ etruschi. Anche il Battista ricorda nel profilo diafano e rozzo il tipo datogli da Masolino negli affreschi di Castiglione¹⁵.

Si stupisce allora, dopo questa riprova della primitività dell'opera, di fronte alla complessa maturità della soluzione prospettica impartita alle forme e ai colori, alla continua ricchezza pittorica versata nel quadro.

Una tale tersità di visione, un così dispiegato spettacolo cromatico dove la natura si alleasse alla pari coll'uomo, dove ogni terrestre fattura, dal ghiareto del

10 Tensione come di nodo scorsoio.

11 « Divinazione metrica » (neologismo longhiano).

12 « Intricano » (*infruscare* « confondere » è, secondo il secentista Filippo Baldinucci, termine tecnico dei pittori).

13 L'opera distruttrice del sole è paragonata a quella dell'agricoltore che sottopone a sovescio (seppellisce sotterra) certe colture.

14 Vasi di terracotta nerastra.

15 Le storie del Battista dipinte da Masolino da Panicale nel battistero di Castiglione Olona.

fiume alla testa del Cristo, avesse suo luogo, non già in subordinazioni gerarchiche e, alla fine, teocratiche, ma in una calma supremamente spettacolare, non s'era ancor vista fra noi.

V'erano sì stati nel Nord, pochi decenni innanzi, i miracoli ottici delle *Ore di Milano*¹⁶; frammenti di un cosmo forbito che, non ancora perfetto, già era crollato sotto il peso della mal fondata umiltà del « Come io posso » di Giovanni Van Eyck. E non avendo questi riposto nella potenza dell'arte la confidenza che sarebbe occorsa, toccava ora a Piero di giustificare con un canone di creazione umana ma di potenza simbolica infinita quei frammenti di indicibile naturalezza.

Ed ecco, in luogo dei cavalli bardati sulle spiagge minacciovoli del Brabante, delle quaglie nascoste nei solchi dei poderi di Borgogna guardati dallo spaurachio balestriere, apparire il Cristo contadino nella chiostra meridiana della valle Tiberina; i lecci, gli ulivi, ogni pianta nostrana, le colture antiche e l'antica graminia; le strade rapide e bianche di polvere che conducono a sole alto, senza mistero, diritto alla porta spalancata di San Sepolcro.

DA « OFFICINA FERRARESE »

COSMÈ TURA

.....
Nato verso il '30 egli ebbe dunque agio di veder sul posto, al lavoro, Pisanello e Jacopo¹; il Van der Weyden e Piero; a Padova di assistere alla inaugurazione dell'altare di Donatello² e al crescere dei famosi affreschi³ agli Eremitani. Ed occorre ammettere, tanto era forte il suo genio, ch'egli dovesse farsi largo e dominare in patria, assai prima di quanto comunemente si dice. Nessun dubbio che, data l'unicità della sua immaginazione, scoprendosi per tempo altrove somiglianze con l'arte sua, queste debbano intendersi come suoi riflessi precoci in altrui, e non viceversa. Se ne scopron di tali subito dopo il '50; egli stimola, abbiám visto, quasi tutti i lavoranti di Belfiore⁴ e aggiunge più d'una carta al gioco ricchissimo dei miniatori di Borso d'Este⁵, verso il '55.

16 Le miniature delle *Très belles heures de Notre Dame*, frammento superstite nella Biblioteca Trivulziana di Milano d'un più ampio frammento già di casa Savoia. Si discute se esse appartengano ai fratelli Hubert e Jan van Eyck (morti rispettivamente nel 1426 e nel 1441) o al solo Jan, il più grande degli antichi maestri fiamminghi.

1 Jacopo Bellini, padre di Gentile e di Giovanni (nominato sotto).

2 Nella basilica del Santo.

3 Del Mantegna, nella cappella Ovetari.

4 Palazzo suburbano della Ferrara estense, ora scomparso.

5 Signore (marchese, poi duca) di Ferrara (oltre che di Modena e Reggio, e conte di Rovigo) dal 1450 al 1471. La *Bibbia di Borso*, ora all'Estense di Modena, fu miniata fra il 1455 e il 1461 da due gruppi di artisti, fra i quali il più celebre è Taddeo Crivelli.

Dei tempi più antichi restò nel Tura null'altro, e non si vuol dire sia poco, che la disposizione mentale, simile a quella di tutti i creati dello Squarcione⁶. Ho già scritto altrove « che tutto quanto avvenne tra Padova e Ferrara e Venezia tra il '50 e il '70 — dalle follie più feroci del Tura e del Crivelli, alla dolorosa eleganza del giovine Bellini, alla speciosamente rigorosa grammatica mantegnesca — ripete la sua origine da quella brigata di disperati vagabondi, di sarti di barbieri di calzolari e di contadini che passò per un ventennio nello studio dello Squarcione ». Anche il Tura è « di Squarcione » come firmano lo Schiavone e lo Zoppo. Anch'egli dà un'interpretazione medievale, irrealistica, del rinascimento, e si educa sognando all'ombra dell'altare criso-cupro-elefantino di Donatello.

Che cosa sortisse da questo incontro di spiriti antichi e di problemi moderni nel temperamento feudale, ghibellino, di Cosmè Tura, cortigiano di Borso d' Este, è a tutti noto. Egli stabilisce nell'arte dell'Italia del Nord la fisionomia specifica dell'arte ferrarese. È il primo genio del luogo. Si ammira in lui la immaginazione che fiorisce sul metodo e che da esso trae una spietata coerenza, talora un'ossessione. In tale artista è poco luogo a svolgimenti. In nessun modo egli saprebbe mai dimostrarsi altro da se stesso; a stento si può avvertire nella *Madonna Pratt* un ricordo più vicino dei fondi vegetali del Pisanello e dei miniatori del '55; a mala pena nell'*Annunziata* Colonna o nel *San Maurelio* Poldi-Pezzoli (quadri che vanno assieme) si accenna un intenerimento moderno delle forme. Tutto il resto dell'opera è al sommo consistente, ferocemente eguale. Organismo, consigliano i fiorentini nell'architettura, e il Tura crea il superorganismo della sua architettura che dà nell'assiro e nel salomonico. Il simile avviene degli altri regni del creato sotto il piglio del fiero maestro. Un'ascendenza medievale lo convince preventivamente che non sia pittura se prima non si concreti in un materiale raro ed eletto (il misticismo medievale delle pietre e delle gemme); si immagini che cosa ne consegue al contatto dei principi organici venuti di Toscana. Sì, potenza di moto negli uomini negli alberi nelle rocce, ma che, nel materiale immaginato dei minerali più incorruttibili, non può che torcersi e serrarsi, quasi in turbini impiettrati. Una natura stalagmitica: un'umanità di smalto e di avorio con giunture di cristallo. Anche il ricordo di Piero fa l'ufficio suo e subito si tramuta. Sui celi di lapisazzurro⁷ incrinano figure smeraldine o arrubinate agli orli; i tramonti sono di croco ossificato. Come un astrologo il Tura escogita forme, predilige oggetti che sian simboli pregnanti del suo sogno stilistico. Conchiglie, buccine, perle, tritoni, gracole⁸, draghi, grotte, origlieri sono alcuni di questi suoi stemmi. Nulla mi ha meglio appreso sopra lo spirito zodiacale del Tura che

⁶ Francesco Squarcione, pittore, ma soprattutto caposcuola e antiquario, del Quattrocento padovano, per la cui scuola passarono Gregorio Schiavone, Marco Zoppo ecc. e, maggiore di tutti, il Mantegna.

⁷ « Lapislazzuli ».

⁸ « Cornacchie ».

il veder, dalla nube sopra il Roverella⁹ in ginocchio, coagulata nel cielo di tramontana già denso come un bicchiere di ginepro, spuntare l'unicorno estense.

.....

CARLO CARRÀ

Mentre la buona pittura francese dell'Ottocento quasi s'inaugura con quel dipinto calcinoso ed ingrato, ma inconsapevolmente tanto simbolico, che s'intitola: « Bon jour, M. Courbet »¹, è un peccato che ancora manchi alla moderna pittura italiana, oggi poi che molto si parla di composizioni a soggetto², un gran quadro che finalmente si chiami: « Buona notte, Signor Fattori ». Non credo, insomma, alla definizione dello « stupido secolo XIX »³ perché mi par troppo estensiva; ma se si tratta di riservarla alla pittura italiana di quel centennio non mi opporrò che debolmente. Un rapporto sincero su Carrà non può muovere che da coteste premesse; e cioè da quel bilancio fallimentare dell'Ottocento nostrano che la critica professionale, con un sacco di moine e di pretesti tra documentari e nostalgici, imbrogliando a bella posta nell'inventario il dagherrotipo⁴ con il quadruccio fatto a mano, ritarda e ritarderà ancora chi sa quanto a presentare. Non è, s'intende, una resa di conti da chiedere ai critici-telamoni⁵ di Ettore Tito; ma qualche schiarimento pur si gradirebbe dai vindici delle vignette macchiaiole, dai distributori dei calendari lombardi di Cremona & C., dagli estensori delle equazioni Fattori-Cézanne o Fattori-Angelico, Cammarano-Courbet, Cecioni-Degas, e via dicendo fino ai propalatori della iniqua sinonimia Spadini-Renoir⁶.

⁹ Il vescovo olivetano, committente dello smembrato polittico, che figura nello sportello ora nella galleria Colonna di Roma. L'unicorno o liocorno era uno dei numerosi emblemi estensi.

¹ Dipinto eseguito a Montpellier nel 1854 (e ora nel museo Fabre di quella deliziosa cittadina meridionale), dal quale si fa cominciare la maturità del sommo pittore « realista » (Gustave Courbet, nato nel 1819, morì esule in Svizzera, dov'era riparato per la persecuzione sofferta dopo il crollo della Comune di Parigi, a cui aveva attivamente partecipato, nel 1877).

² Favorite in quel momento dai burocrati artistici del regime fascista.

³ La definizione è nel titolo d'un libro (1922) di Léon Daudet (figlio di Alphonse, 1868-1942), la cui ostilità (politica) all'Ottocento era avversione alla democrazia liberale (il Daudet fondò con Charles Maurras l'« Action Française », movimento clerico-monarchico).

⁴ Fotografia del primo tipo realizzato, così chiamato dall'inventore (in collaborazione col fisico J.-N. Niepce) L.-J.-M. Daguerre (il loro contratto è del 1829, la pubblicazione dell'invenzione e la parola *daguerrotype* — o anche *daguerreotype* — del 1839).

⁵ La variante maschile (« atlanti ») delle cariatidi, qui per « sostegni » (per il Tito, allora ancor vivo e anzi accademico d'Italia, si veda nota alla fine del *Viatico*).

⁶ Elenco di pittori ottocenteschi allora in auge presso la borghesia italiana: lo « scapigliato » pavese Tranquillo Cremona (1837-1878); il livornese Giovanni Fattori (1825-1908) legato al gruppo dei macchiaioli, artisti operanti in Firenze e così chiamati (la parola toscana valeva « bricconi che agiscono nell'ombra ») dall'aver esposto nel 1862 dei paesaggi chiamati « macchie » (cioè fondati sulla « macchia » insieme di colore e di tono); il napoletano Michele Cammarano; il fiorentino (soprattutto scultore e disegnatore-caricaturista) Adriano Cecioni (teorico, ancora leggibile, del movimento macchiaiolo); e, decisamente di questo secolo (1883-1925), il fiorentino, ma vissuto a Roma, Armando Spadini. La po-

Non si riesce a parlare a cuor netto di Carrà, senza postulare che con lui si dice non di una semplice correzione di rotta (ch'era smarrita affatto), ma del primo poderoso riavvio della pittura italiana; e questa sembrerà una frase grossa appunto perché, correntemente, ci si ostina ad impiegare un metro invece che un doppio decimetro (e ne avanza) per le misure degli adorabili ottocentisti. Quella loro minutezza mentale, quello spiccinò di aneddoti fuciniani⁷, quelle maniere da erboristi innamorati, da garibaldini in congedo illimitato⁸, da allevatori di piantine nane, da guardiani di ciuchini in pelliccia (e non, come Giotto, di pecore tosate), rifrangono, è vero, l'Ottocento ma all'infinito della noja, come dentro una specchiera in frantumi; e questo, si sa, porta male. Porta anche alle rivolte premature, come quella del futurismo, che, almeno nel tono dei manifesti, potrebbe anche sembrare una filza di formidabili scongiuri contro quel po' po' di jettatura.

Ma Carrà nacque, a dir vero, e fu in età di ragione anche prima del futurismo; ad esser precisi proprio quando l'Ottocento si stirava inquieto nelle spire liberty⁹ del decadentismo, ch'era già una forma d'insoddisfazione. Purtroppo, non posso aver memorie del Carrà di quei giorni (e non mi sento d'inventarle come Vollard¹⁰, che, a furia di retrodatare i suoi entusiasmi per gl'impressionisti, è capace di tapparvi la bocca con un: Manet me disait un jour; che è un bello sforzo cronologico); ma mi attento ad immaginare che, a paragone delle pesticiature di un Bazzaro, o all'impressionismo per contabili di un Carcano, sembrasse già un ristoro scoprire una pojana mistica di Segantini appollajata al rezzo tricromatico dello strame dell'Engadina; e che, per nutrire la necessaria disperazione del presente, anche la natura fracida e acquitrinosa di Fontanesi fungesse da stimolante insieme con le notizie degli annegamenti estivi nelle acque del Tanaro e della Bormida; mentre il ronzio delle filande lungo i navigli leonardeschi finiva per dipanarsi in buon accordo con i cascami del Previati, anche per

lemica è diretta contro i sopravvalutatori di questa pittura (dagli «ufficiosi» Colasanti e Oietti a Emilio Cecchi), a cui tesi era quella dell'equivalenza ai massimi realisti e impressionisti francesi (sono citati, oltre Courbet, Paul Cézanne, 1839-1906, Edgar Degas, 1834-1917, e Auguste Renoir, 1841-1919), quando non ad alcuni nostri primitivi (che i macchiaioli copiarono). Sullo Spadini, il quale disegnò fra l'altro il tamburino che era sulla copertina della «Ronda», scrisse, oltre Cecchi, un altro rondista, Baldini.

7 Renato Fucini (1843-1921), un tempo notissimo soprattutto per i suoi bozzetti toscani campagnoli (*Veglie di Neri* ecc.), intrisi di elementi vernacoli.

8 Patrie battaglie e soggetti militari furono trattati dal Fattori, così come dall'altro macchiaiolo fiorentino Telemaco Signorini (che militò nel '59, al pari del Cecioni, mentre nel '48 aveva combattuto l'altro futuro macchiaiolo, di nascita romagnolo, Silvestro Lega).

9 Lo stile Liberty (era il cognome di certi arredatori inglesi, anche se poi fu reinterpretato etimologicamente), oggi rivalutato, fu la variante floreale del decadentismo architettonico e decorativo a cavallo fra i due secoli. Il suo aspetto francese ebbe nome di Art Nouveau, il tedesco di Jugendstil, l'austriaco di Sezession.

10 Ambroise Vollard, allora ancor vivo (1865-1939), mercante che lanciò gli impressionisti francesi; ai quali, e in particolare a Cézanne, Degas, Renoir, dedicò libri di memorie, il più noto proprio del 1937 (*Souvenirs d'un marchand de tableaux*, tradotto in italiano sotto il titolo di *Quadri in vetrina*), ricco d'un'aneddotica apocrifa o perlomeno sospetta (il grande Édouard Manet morì nel 1883).

quei comuni sentori di questione sociale, dove il Re Sole finisce in combutta col sole dell'avvenire ¹¹.

Ma ci vorrebbe altro che approssimazioni, per chiarire come pur si vorrebbe il decennio di Carrà che va dal 1900 al '910. Non spero di scoprire il granajo paterno imbrattato da Carrà fanciullo; ma ricordi precisi del viaggio d'emigrante a Parigi e a Londra nei primi anni del secolo, delle prime meditazioni sulla pittura, degli scontri d'idee e di persone (Carrà rammenta una certa rissa con l'anarchico Malatesta) ¹², degli studi di paese di sapore divisionistico, in raccolte milanesi; tutto ciò sarebbe prezioso, insieme con gli aneddoti degli anni di Brera ¹³, dal '4 all'8; e certo meriterà le attenzioni del futuro biografo. Non sappiamo se codeste vicende di desperado si riflettano ancora in qualche modo nei « Funerali dell'anarchico », che sono dell'11 e di cui ho memoria un po' vaga, come di un « fauve » ¹⁴ italiano, arbitrario la sua parte, ma di una materia già infiammata e razzante ¹⁵.

Qui, del resto, Carrà già si tocca con gl'inizi del famigerato « futurismo »; una parola che oggi fa sorridere per il suo timbro utopistico, ma che a quei tempi suonava diversamente e non dispiaceva a noi giovanissimi per l'aura ribellistica che vi soffiava e per il proposito di fare « italiano »; attributo che, al postutto, doveva finir per ripescare dalla finestra quella tradizione che, per programma, s'era cacciata dalla porta. Per questo Carrà fa bene a non dolersi di aver parteggiato in quel movimento dove, si voglia o no, s'incontrarono per qualche anno o per qualche mese, insieme ai più memorabili cretini, parecchi ingegni di prima classe. E per il temperamento di Carrà, che non vedeva l'ora di costruire da capo dopo le demolizioni, non c'è dubbio che quegli anni di tumulto e di eversione dovettero contare fra i più risolutivi anche per maturarlo in quella serrata intransigenza, che oltre che giovare al suo costume ha servito benissimo le buone ragioni dell'arte. E anche la frequentazione di certi uomini, e le amicizie solidamente incamminate, dovettero avvantaggiarlo in più modi. Dopo i primi fracassi, egli incontrava, fra gli altri, Ardengo Soffici, affabile alto-parlante, di cui già conosceva i sanissimi scritti nella « Voce » in prò dell'impresionismo francese; e i viaggi tra l'11 e il '14 a Parigi, gl'incontri con Picasso

11 Altro elenco di pittori ottocenteschi additati senza stima: i milanesi Leonardo Bazzaro (che morì in quell'anno) e Filippo Carcano; e, su un piano più nobile, il trentino Giovanni Segantini (1858-1899), che passò i suoi ultimi anni in Engadina (al Maloia), adottando una tecnica divisionista (accostamento di colori puri, nell'accezione più rigorosa complementari); l'emiliano, ma operoso soprattutto a Torino, Antonio Fontanesi (1818-1882), di cui sono proverbiali i paesaggi fluviali e acquitrinosi; il mistico divisionista (di nascita ferrarese) Gaetano Previati (1852-1920), di cui è noto un *Re Sole* in più varianti.

12 Enrico Malatesta (1853-1932), il discepolo più caro a Bakùnin.

13 Cioè degli studi all'Accademia milanese di Brera.

14 *Fauves* si chiamò l'avanguardia espressionistica parigina del 1905 (Marquet, Vlaminck, Dufy ecc., maggiore di tutti Georges Rouault), alla quale aderirono anche Matisse e il giovane Braque. Suoi maestri ideali furono Van Gogh e Gauguin.

15 « Splendente, radiante » (quasi dialettale).

e Apollinaire, con Braque e Derain ¹⁶, e, più ancora, lo studio dal vivo della pittura francese da Courbet a Cézanne, gli spalancavano sempre più il cuore e la mente. Ad ogni ritorno in Italia, gl' impegni di clamorosa fedeltà al « movimento » lo balestravano di nuovo fra i manifesti e i tumulti artistici, che già si coloravano di umore politico per la guerra imminente; ma è permesso di rilevare che in questi giorni v'è il Carrà pratico, che per riaccendersi di sdegno e anche per tecnica di combattimento partecipa agli scempi verbali del gruppo e rinforza di una terza la doppia « r » del suo cognome; e il Carrà interno che non è fumista ¹⁷ per due soldi; tant'è vero che, quasi ad un tempo con « Guerrapittura », dà alla « Voce » il suo primo scritto, così dolorosamente arcaico, su Giotto. E, del resto, quante più idee, quanti più vivaci ripercorrimenti di valori artistici nei libri di Carrà e di Boccioni in paragone a quelli dei critici e degli storici del tempo; che cantonate, ma che rapace instancabile vastità d'interessi. Chi non ne fu toccato? È strano, per esempio, che fra i tanti episodi di cui si inghirlanda la vita dello Spadini, non si rammenti quello di una sua sosta a non finire davanti ai Carrà ch'erano nella mostra futurista del '13, in via del Tritone ¹⁸. Le lenti gli balenavano inquiete come quelle di Archimede sorpreso dal legionario di Marcello ¹⁹. Poi Spadini venne verso di noi e con voce accorata ma calma, disse: — Eh, Pasqualina ²⁰ sarebbe così lieta che anch'io mi dessi all'arte —. Seguì il tuono rotolante della risata di Carrà, che sentivo allora per la prima volta.

.

DA « CARLO BRACCESCO »

[IL GUSTO DEL QUATTROCENTO SFORZESCO]

.
Il gusto più antico, eppur duro a morire, la singolare estetica che ancora verso il '60 e oltre, per dirla con Dante ¹, i « melanesi accampa », è il trionfo di una lussuosa follia gentileasca, araldica, arciprofana. « Qua se sfoglia et trionfa cum

16 Georges Braque (1882-1963), uno dei fondatori del cubismo e con Picasso uno dei maggiori pittori del secolo; André Derain, uno dei *fauves*.

17 Il francese gergale *fumiste* vale « burlone ».

18 A Roma.

19 S'incrociano due ricordi: della fine di Archimede, ucciso da un soldato romano in Siracusa conquistata, secondo una versione mentre era immerso in una meditazione di geometria; e degli specchi ustori, dalla leggenda attribuiti ad Archimede come mezzo di difesa appunto contro le truppe assedianti di Marcello.

20 La moglie di Spadini.

1 Che si riferiva alla « vipera » o biscia viscontea.

recami di perle ». Si fanno, non so se a fondo d'oro, persino i ritratti dei cani delle mute ducali: « retrato de un cane giamato Bareta ». Tutto il cosmo sembra volersi incurvare, depresso, entro la doga breve e dorata di una carta da tarocco ². Nell'ordinare affreschi profani per le sale dei castelli la preoccupazione del committente è che si veda bene « che la Sua Signoria mangia in oro ». Su quei muri, duchi e famigli, addobbati nei capolavori degli « zibelari » ³ lombardi, passeggiano o cavalcano in un sogno di profanità fulgida e assurda. Ai loro piedi i prati si tramutano d'incanto in bordi di alto luccio ⁴; i boschi dei feudi lontani si decalcano sur un firmamento ormai tutto percorso e vergato, come una gran barda ⁵, dalle peripezie matematiche delle costellazioni araldiche famigliari; al di là delle prealpi brune come di cuoio impresso, coronato da manieri in pastiglia dorata, il cielo a scaglie bianche e morelle scricchiola, come, nell'ossatura di peltro, la vetrata dell'oratorio ducale; ogni veduta e ogni atto si rinserrano, bendati dal fasto greve e vacillante di un orizzonte privato.

Questa poetica, un po' sfrondata ma non affatto stanca, regge ancora fino ai tempi di Galeazzo Maria ⁶, per esempio nella cappella ducale, che è del '72. Qui, sotto la pastiglia dorata, geme ancora la linea dolce e molle del gotico in extremis, tante volte rifioriente in Lombardia, da Michelino ⁷ a Masolino ⁸ agli Zavattari ⁹.

DA « VIATICO PER CINQUE SECOLI DI PITTURA VENEZIANA »

[TIEPOLO]

Quanto al Tiepolo, nessun dubbio ch'egli avesse sortito un genio poco inferiore a quello del Guarini o del Juvarra ¹. Vengono a mente dei nomi di architetti perché il genio di Tiepolo è proprio per la « disposizione » in ordine sparso, scaleno, asimmetrico; per nuove piante o costellazioni di figure a rincantonarsi

² Perché tarocchi dipinti sono tra i prodotti più squisiti dell'arte milanese quattrocentesca.

³ « Pellicciai ».

⁴ Un tipo di tappezzeria di lusso, quella tecnicamente detta in francese *de haute* (in opposizione a *basse*) *lisse*.

⁵ Gualdrappa da cavalcatura.

⁶ Galeazzo Maria Sforza, duca dal 1466, assassinato nel 1476.

⁷ Da Besozzo.

⁸ Che lavorò a Castiglione Olona.

⁹ Dinastia di pittori milanesi (Cristoforo, Francesco ecc.) ai quali si devono in particolare gli affreschi della cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza.

¹ Guarino Guarini e Filippo Juvarra (o Juvara), grandi architetti del Sei e (il Juvarra) del primo Settecento (operosi particolarmente a Torino).

sui piani inclinati dei suoi cieli, sforbiciati poi, in basso, dalle finte strutture, fratte e immaginose, del fido collaboratore Mingozzi-Colonna². Nulla dunque di quel Tiepolo corrente per la critica che si proverebbe a rinnovare i trionfi spaziali di Paolo³, sarebbe anzi un Paolo risorto. Tiepolo la sapeva troppo lunga. Sapeva che dalla sua arguzia spaziale non avrebbe mai potuto sboccare quella stessa gioia, quello stesso riso festevole. Che anzi egli è caricato, scontroso, scorbutico persino. Il suo ritratto del Querini⁴, in confronto a quelli dei Longhi⁵, è un'agra caricatura.

Certo che se il Tiepolo non ci avesse lasciato che le prime idee dei suoi quadri, i suoi felicissimi abbozzi, non esiteremmo a riporlo fra i maggiori settecentisti. Ma dobbiamo renderci conto della insoddisfazione che sorge ed insiste di fronte all'intero corpo della sua pittura. Il fatto è che i vari elementi della sua cultura, forse troppo ricca, risolvendosi in stadi diversi del suo fare, si elidono talvolta. Il primo grido di Tiepolo è per l'abbozzo più furioso e lì la sua rapidità di visione, la sua prodigiosa anamnesi⁶ formale danno le cose più alte, aggiornando in fluidità settecentesca il sublime, incondito « scarabocchio » di fonte rembrandtiana (giacché non è dubbio che il Tiepolo, e non soltanto per le incisioni, abbia fondato molto della sua prima visione proprio sul Rembrandt). Se non che, per lui, questo non era che il primo stato dell'opera, né egli avrebbe mai ardito, come il Guardi, collocarlo senz'altro sugli altari. Qui, il primo limite tecnico del suo atteggiamento.

Né intendeva il Tiepolo che quel primo ordito incondito era sorto come segno primo di una fantasia da scoppiare in disperato dramma attraverso le opposizioni del bianco e nero. Tutto al contrario il Tiepolo fidava di potersene servire come di prima guida tecnologica per sboccare in una presentazione tutta palese, dove anzi trionfassero in chiarezza atti vestiture e visi dei nobili ordinatori, disposti in storie antiche e moderne, sacre o profane. La gamma chiara del Veronese, allora? Ma quella, il Tiepolo l'intendeva bene, era una gamma ideale irrecuperabile, accordata in uno spazio ideale. C'era però adesso un'altra aria possibile, ed era l'aria fredda e vera verso la quale s'era già puntata la camera ottica di Antonio Canal⁷; e il Tiepolo, anche in ciò ben più moderno del Piazzetta, sceglie questa. Ma proprio in quest'aria da « obbiettivo », e via via che si distrugge l'abbozzo, è facile intendere che cosa possa sortire quando vi si rovesci dentro il suo inesauribile teatro in veste mitologica, sacra e profana. Ne vien fuori, incredibile ma vero, il film in costume e, peggio ancora, in « technicolor »; ne vengono certe detonazioni di colore che bucano i soffitti, o certe smontature

² Girolamo Mingozzi (o Mengozzi) Colonna, quadraturista (cioè frescante di pitture a prospettiva) veronese attivo soprattutto a Venezia, collaboratore dei Tiepolo.

³ Veronese.

⁴ Nella galleria Querini Stampalia di Venezia.

⁵ Pietro e suo figlio Alessandro, egregi ritrattisti e pittori « di genere »

⁶ « Memoria » (termine medico).

⁷ Il Canaletto.

improvvisi, certe metrature di raso freddo, certi panneggi in carta da pacchi (come sentii dire un giorno da uno spirito arguto), certi pezzi di « trompe-l'oeil »⁸ che rasentano Cesare Maccari e Cecil B. de Mille⁹.

Si aggiunga che il Tiepolo non credeva più a quel suo mondo tronfio e immaginoso; ma, per consuetudine, lo riveriva. E non era il mondo smemorato, smarrito e ironico del Longhi, né quello soavemente fatuo di Rosalba¹⁰; anzi un mondo di dominanti altezzosi e scadenti, congegnato in un'atavica accidia di gesti oratori, deprecativi, magnanimi a vuoto, benignanti dall'alto. Questo continuo ritratto composito dell'aristocrazia cattolica di corte settecentesca rimestato nel calderone della mitologia classica, alleatasi ad una storia ad usum delphini, non va esente da una certa, purtroppo quasi sempre involontaria, comicità. Che il Tiepolo abbia riservato il suo capolavoro d'affresco a maggior gloria di un colosso storico della forza di Carlo Filippo di Greiffenklau, Principe Vescovo di Würzburg¹¹, mi ha sempre fastidito. In quella volta, l'argomento di « Apollo che conduce al Barbarossa la sposa Beatrice di Borgogna » è di una tale iperbolica disinvoltura mitologica da mozzare il fiato. Non so perché sia stato tanto rimproverato l'antico critico che nell'affresco di Brescia, per verità di mano del Tiepolo figlio¹², già trovò a beccare nel console romano che fuma la pipa. Ma che dire del baciamento di Marcantonio a Cleopatra nel bozzetto del padre per palazzo Labia?¹³ Anche questa era una bevuta¹⁴ da Guazzoni-film; tanto che il Tiepolo, messo sull'avviso, la soppresse nell'opera definitiva. L'arroganza però restava quella. Un Alessandro più impudente del suo, nella *Visita a Diogene*, non l'ho incontrato mai; e il peggio si è che il Tiepolo stinge codesta albagia anche nella sua pittura sacra. Le tre Sante dei Gesuati¹⁵ io ho sempre amato chiamarle « le amiche di Maria Teresa » e parecchi dei suoi santi maschi, sotto il travestimento teatrale, mi si scoprono maggiordomi incaricati di tener la poveraglia fuor dei cancelli con una degnativa distribuzione di spiccioli. Ed è vero che il Tiepolo sul tardi prova a farsi più intimo e umile nei bozzetti per Aranjuez¹⁶; né lo diminuisce il fatto che ciò avvenga, probabilmente, per l'ascen-

8 Pittura d'illusione ottica.

9 Cesare Maccari, ottocentista senese (ma formatosi a Venezia proprio con ambizioni tiepolesche), autore di spettacolari affreschi specialmente storici di piglio ufficiale; Cecil B. de Mille, cineasta di Hollywood recentemente scomparso, responsabile di monumentali films (da ultimo storici) nelle successive tecniche (di qui la citazione del « technicolor »; più sotto si nomina un altro produttore, l'italiano Guazzoni, specializzato, col *Quo Vadis* della Cines e altri romanzi di argomento romano antico, in rievocazioni archeologiche).

10 La Carriera.

11 La Residenz dei principi vescovi di Würzburg in Franconia (Land di Baviera), gravemente colpita dai bombardamenti della seconda guerra mondiale, si adornava di celebrati affreschi del Tiepolo.

12 Giandomenico, figlio di Giambattista, che tra l'altro decorò i Ss. Faustino e Giovita a Brescia.

13 A Venezia.

14 Il francese *bévue*, « sproposito » (qui da anacronismo).

15 Le sante Rosa Caterina da Siena e Agnese da Montepulciano, particolare della pala per i Gesuati di Venezia.

16 Cittadina castigliana sul Tago, per la cui chiesa di San Pascual il Tiepolo (che morì appunto a Madrid nel 1770) dipinse le sue ultime pale.

dente del figlio Gian Domenico, artista più schietto del padre, come provano anche gli affreschi, sinceramente popolari, della Foresteria di villa Valmarana ¹⁷. Ma qui alla Mostra ¹⁸, anche di fronte alla pala d'Este ¹⁹, che è la più tarda fra quelle presentate, ci si trattiene a stento dal definire l'argomento come in un libretto d'opera: Santa Tecla (soprano) intercede presso il Padre Eterno (basso), ecc. Anche più atrocemente il Ruskin ²⁰, a proposito dei quadri di Sant'Alvise ²¹, notava che il Tiepolo vi sembra in anticipo un allievo parigino della École des Beaux-Arts che si sia preparato a dipingere la passione di Cristo con una lettura intensiva dei romanzi della Sand e del Dumas ²². Ed è vero che nel quadro di Este certi passi in primo piano avviano vagamente al pathos del Delacroix e del Géricault; ma fra i portatori di cadaveri sul fondo ci sono anche i garzoni del Camuccini e del Ciseri ²³; mentre il Padre Eterno che scavalca il sacco delle nubi ha un tuono ²⁴ d'oratoria alla francese da rammentare il Jouvenet.

Non mancano dunque neanche le stirature accademiche per suggerire che il Tiepolo non fu lontano dal figurare, con qualche anticipo, una specie di Vincenzo Monti della pittura italiana; sempre pronto, con un poco di spiegazione, a dipingere da un giorno all'altro persino « le Api Panacridi in Alvisopoli » ²⁵. Questo parallelo anzi, con lo spostamento cronologico che comporta, spinge a figurarsi che mai sarebbe stato della pittura ufficiale europea se la scoperta di Ercolano e di Pompei ²⁶ non fosse sopraggiunta ad offrire astutamente alla rivoluzione francese quel suo volto archeologico da repubblica romana; lo stesso volto, si badi bene (ci badino soprattutto gli artisti d'oggi che vogliono, fortissimamente vogliono esprimere il proprio tempo sociale), che servì poi anche per il Consolato e per l'Impero. Mi par dunque verosimile che il Tiepolo sarebbe vissuto altri quaranta o cinquant'anni e avrebbe aderito agevolmente al variare degli avvenimenti. Nessuno sforzo, per un propagandista così facondo, uscire dal *Concilium in Arena* ²⁷ ed entrare a faccia franca nel « Jeu de paume »; barca-

17 Presso Vicenza

18 Quella dei Cinque secoli (1945).

19 Nella chiesa delle Grazie. Raffigura santa Tecla che libera la città dalla peste.

20 John Ruskin negli *Stones of Venice* (1851-1853) fu l'apostolo antipapista dei « primitivi » (in particolare dell'architettura gotica).

21 Chiesa veneziana in cui sono teatrali tele del Tiepolo.

22 George Sand e Dumas padre, vessilliferi del pathos romantico.

23 Eugène Delacroix (1798-1863) e J.-L.-Théodore Géricault (1791-1824), i più famosi maestri della pittura romantica in Francia (mentre Jean Jouvenet, 1644-1717, era un solenne accademico, un tempo assai ammirato); Vincenzo Camuccini (1771-1844), esponente del neoclassicismo romano; l'ottocentista ticinese Antonio Ciseri, accademico pittore di quadri soprattutto storici.

24 La forma dittongata (come ad esempio nel Leopardi) è fortemente letteraria.

25 Titolo d'un'ode anacreontica montiana, scelta perché di materia veneziana (Alvisòpoli era stata fondata dal conte Mocenigo presso Portogruaro) e perché sfacciatamente adulatoria verso Napoleone (è per la nascita, 1811, del re di Roma, cui recano miele le api fatte immortali come nutrici di Giove sui monti Panacridi di Creta).

26 Rivelate dagli scavi eseguiti in modo sistematico rispettivamente fra il 1738 e il 1765 e a partire dal 1748.

27 Famoso quadro del Tiepolo ora nella pinacoteca del Castello di Udine. Sono citate di séguito la prima fase della Rivoluzione francese e quelle della successiva involuzione fino a Luigi XVIII.

menarsi qualche anno; poi, soprattutto dopo il 18 brumaio, mettersi al séguito di Napoleone e durarci fino all'ultimo. Avrebbe infine provato a reggersi, e gli sarebbe riuscito, anche con la Restaurazione. E si sarebbero rinchiusi i cancelli delle ville sul Brenta.

Non credo neppure che avremmo perso nel cambio; le cose andarono anche peggio, non c'è che opporre. Mengs e David ²⁸ non valgono Tiepolo. Ma lo scetticismo altezzoso del Tiepolo ha costato troppo caro alla pittura italiana. Ché un artista è sempre responsabile anche dei suoi postumi laudatori e seguaci. Non si intenderebbe altrimenti perché sui mantelloni azzurri del Tiepolo possano scorgersi, a occhio nudo, salire in fila indiana le blatte di Barabino, di Bianchi, di Morelli, di Maccari, di Favretto, di Tito ²⁹ e sorvolare, basse, le mosche cocchiere dei Molmenti, Ricci, Oietti ³⁰ e cioè il punctum dolens della critica officiosa negli ultimi cinquant'anni. Vedevano codesti critici ed artisti in Tiepolo soltanto il peggio? Può darsi, ma c'era, però. E che l'avesse avvertito già ai suoi tempi il Mengs, buon critico e debole artista, lasciava presagire quel che sarebbe avvenuto. Spogliare il Tiepolo della sua prodigiosa retorica, della sua prospettiva spericolata, del suo illusionismo scenico, era farlo perire nelle sue tasche d'aria fredda, senza più nulla da sostituirgli; era lasciar libero, ma deserto, il campo agli svarioni cimiteriali ³¹ di Antonio Canova, lo scultore nato morto, il cui cuore è ai Frari, la cui mano è all'Accademia e il resto non so dove. Da quel momento, più nulla da fare. E l'arte italiana, per più d'un secolo, è finita ³².

INTRODUZIONE ALLA MOSTRA [DEL CARAVAGGIO]

Immaginiamo che a una mostra del Caravaggio si fosse atteso un secolo fa. È certo che l'interesse più forte si sarebbe appuntato sul carattere impetuoso dell'uomo, sui suoi misfatti e, quanto alle opere, per induzione, sui loro aspetti più torvi. Gli atti processuali si sarebbero squadernati in vetrina ai passi più terrificanti, magari a quello di Mariano Pasqualone mentre dichiara al Notaio dei Malefizi ¹: « sono stato assassinato da Michelangelo da Caravaggio ». Per « auto-

28 L'austriaco (di Boemia), ma vissuto a Roma, A. R. Mengs (1728-1779), riformatore della pittura in senso « idealista » e cioè neoclassico; e il più famoso dei pittori neoclassici, J.-L. David (1748-1825), anche nell'opera prima fanatico della Rivoluzione, poi celebratore di Napoleone.

29 Elenco di pittori rappresentativi del gusto borghese in Italia fra tardo Otto e primo Novecento: il ligure Nicolò Barabino, il lombardo Mosè Bianchi, il napoletano Domenico Morelli, il veneziano Giacomo Favretto e quello d'adozione Ettore Tito (morto nel 1941), oltre al già citato Cesare Maccari.

30 Elenco di critici efficaci sull'opinione pubblica della stessa epoca: lo storico veneziano Pompeo G. Molmenti (autore fra l'altro d'una monografia sul Tiepolo, 1909), il ravennate Corrado Ricci (direttore delle Belle Arti), il brillantissimo giornalista romano (ma vissuto a Firenze) Ugo Oietti.

31 Perché soprattutto scultore funerario.

32 È il tema svolto nella parte introduttiva, qui sopra riprodotta, del *Carrà*.

1 Press'a poco, il giudice istruttore delle cause penali.

ritratto » si sarebbe esumata qualche effigie tra le più truci, magari apocrifa; e nel « Davide » di Galleria Borghese si sarebbe procurato di lasciare in evidenza soprattutto la testa, sanguinante nel buio, di Golia, « che è il suo proprio ritratto » (Bellori) ².

Oggi l'impresa si è pensata molto diversamente. E non che i giornali più gialli non gradiscano ancora quel metro, ma non sta a noi pedanti di « aiutarli per la scesa ». I documenti, suppongo, saranno già aperti alla pagina dove il Caravaggio spiega che cosa egli intenda, in pittura, per « valenthuomo ». E, per l'aspetto fisico del pittore, si è ricorso all'unica effigie che può credersi fatta dal vero, o almeno di stretta memoria: quella di Ottavio Lioni; da cui promana non tanto violenza, quanto, mi sembra, mortale tristezza.

Ma non è neppur da indugiarsi su questo punto delicato e insolubile del Caravaggio discolo, violento, scavezzacollo; un temperamento ad ictus infrenabili, cui collabora l'epoca del « punto d'onore », invocato per dei nonnulla; chi non sa che il misfatto più grave del Caravaggio, l'uccisione di Ranuccio Tommasoni, fu originato da un disparere sopra un fallo in una partita di tennis?

Però, quando si avverta la disperata serietà morale della meditazione caravaggesca su temi di ben più grave momento, come la religione e la storia, chi non sarà tratto a pensare che quella sua carica di rivoluzione permanente non venisse di più alto e di più lontano? « Cervello stravagantissimo » lo chiamava il Cardinal Del Monte, suo protettore ed ospite; ma in che zone solleva « extravagare » il cervello del Caravaggio?

Data la sua indicibile precocità si sarebbe tentati di saperlo già da quando, poco più che fanciullo, egli era a Milano a scuoletta di pittura presso Simone Peterzano. Personalmente, credo che fin la sua nascita in Lombardia, anzi tra Bergamo e Cremona, dovette contare per sempre. E gli ideatori della Mostra milanese pensano, amo ritenerlo, qualcosa di simile, ché altrimenti la scelta della sede, ridotta a sola ragione d'anagrafe, sarebbe puro pretesto. Sia pure, infatti, che il Caravaggio abbia ricominciato da capo, non abbia voluto maestra che la natura; ma coloro che lo stimolavano su questa via eran proprio i suoi misconosciuti maestri lombardi. Certissimo, che se il Caravaggio vide e « guardò » dipinti, in fanciullezza, questi furono, a Bergamo o a Brescia, i Lotto i Moretto i Moroni i Savoldo ³: con la loro umanità più accostante, religiosità più umile, colore più vero, ombre più descritte e curiose e, in tutto, una disposizione a capir meglio la natura delle cose; che vuol dire tanto saper mescolarsi con naturalezza fra gli uomini indivisi, quanto saper camminare da soli e senza timore di mitologie in piena campagna.

La Mostra non poteva certo pretendere di presentare a guisa d'introdu-

² Uno dei biografi del Caravaggio, il secentista romano G. P. Bellori (nelle *Vite de' pittori, scultori et architecti moderni*, 1672).

³ I pittori cinquecentisti bergamaschi Lorenzo Lotto e G. B. Moroni e bresciani Alessandro Bonvicino (detto il Moretto) e G. G. Savoldo.

zione (a parte che la preistoria è sempre interminata) codesti precedenti lombardi del Caravaggio; ciò che sarebbe stato impegnarsi in una mostra anche più gigantesca. Ma, quasi sul piano documentario, non si è voluto dimenticare almeno un accenno a certi fatti di cronaca artistica occorsi a Milano proprio quando il Caravaggio vi era a studiare. Da Cremona eran venuti i Campi che, nella chiesa dell'Alessi a San Paolo, tenevano aperta un'officina di esperimenti curiosi; e, dal guardaroba complicato e anticheggiante del Rinascimento, estraevano, non si sa come, costumi più certi, azioni più franche in luci più vere, magari notturne. Qui alla Mostra, chi vedrà del Peterzano la *Deposizione* di San Fedele, quasi un Savoldo dissugato nell'aria cruda; di Antonio Campi la *Morte della Vergine*, dove sono accozzati ricordi dello stesso Savoldo e del vecchio Brueghel ⁴, e la *Decollazione del Battista* a San Paolo; o, di Vincenzo, il confidenziale *San Matteo con l'angelo* di Pavia, potrà intendere come codeste ed altre cose simili levassero a Milano un vento di fronda, che dico, una piccola sommossa. Non so che ne pensasse in extremis San Carlo Borromeo, ma sul risentimento che ne provarono i pittori più aulici come il Lomazzo e il Figino ⁵, non è da confondere. Se gli ordinatori han messo in vetrina anche le poesie del Lomazzo, le avranno certamente aperte alla pagina dove è presa fieramente a partito quella *Visita a Santa Caterina in carcere* (1583) di Antonio Campi che sembra quasi l'opera di un Caravaggio restato per sempre in provincia; e di cui, in ogni caso, il Caravaggio si ricorderà fino all'ultimo, persino nel gran dipinto di Malta. Un altro epigramma, questo in dialetto (il dialetto della Valle di Bregno) ⁶, fa la caricatura di un giovanissimo e disperatissimo garzone « del Camp e del Figin — compagn giurà de Togn de Bergamin — e amis tutt du de Andrea che no g'à pan » e ci tenta a riconoscerli il precocissimo rivoluzionario in erba. Ma anche senza precisar troppo, né voler rubare il mestiere al Ripamonti ⁷, di quei torbidi anni milanesi il Caravaggio dovette ricordarsi sempre.

Giunto a Roma con quel diavolo in corpo della «pittura naturale»; se ora pensiamo che ostacoli gli toccò girare, volendosi far luce nella Roma di Sisto V, di Clemente VIII e di Paolo V, quasi fa meraviglia che il suo umore non si sia fatto anche più nero e i contrasti oppostigli non fossero più decisivi; che, cioè, i suoi quadri siano stati, talora, soltanto rifiutati e rimossi dagli altari, ma senza

⁴ Il maggiore degli olandesi Brueghel (o Breughel), Pieter il Vecchio (morto nel 1563).

⁵ I milanesi G. P. Lomazzo (1538-1600) e Ambrogio Figino, esponenti del manierismo accademico: al secondo s' intitola un dialogo *Del fine della pittura*, dovuto a Gregorio Comanini, mentre il Lomazzo fu trattatista egli stesso e autore di *Rime* per lo più italiane in forma di *Grotteschi* (1587).

⁶ Il Lomazzo fu anche abate (presidente), col nome di « compà Zavargna », d'un'accademia poetica che componeva nel dialetto (convenzionalmente inteso) della valle di Bregno (s' intenda l'attuale Blenio, alta valle del canton Ticino, fornitrice di facchini alla Milano di allora): i suoi prodotti sono raccolti nel volumetto di *Rabisch* [Arabeschi] (1580). Ma in milanese è il sonetto lomazziano, incluso fra le *Rime* del 1587, *A un penciò* [pittore] *d'on bezz*: vi si parla d'un «garzone del Campi e del Figino, compare [il testo ha *compaa*] giurato di Antonio di Bergamino, amici tutt'e due di Andrea che non ha pane».

⁷ Giuseppe, lo storico secentesco di Milano che fu fonte al Manzoni.

sanzioni socialmente più gravi per lui; come invece avveniva, in quegli anni, a coloro che, in un campo o nell'altro, maneggiavano idee: al Bruno per esempio. Fortuna era che la pittura non ha uso di parola.

Ma in che consisteva per l'arte (e non per l'arte soltanto, giacché *l'art pour l'art*⁸ non aveva corso tuttavia), la carica rivoluzionaria del Caravaggio? Vi sono sue dichiarazioni di estetica? Sì, nel processo fra artisti del suo gruppo e oppositori, dell'anno 1603. A domanda, il Caravaggio risponde con questo suo credo pittorico elementare: « Appresso di me un pittore valentuomo è uno che sappi dipingere bene et imitar bene le cose naturali ». Una dichiarazione che par tanto semplice da non abbisognare di spiegazioni. Ma, si rifletta, la civiltà in cui si trovava a vivere e ad operare il Caravaggio era tutt'altro che « naturale », anzi artificiosa e decadente, o bigotta, e non desiderava affatto che si dipingesse « naturalmente », ma « devotamente » o « nobilmente »; nobiltà di soggetti, nobiltà di azioni sacre o profane, secondo un' inventiva che poteva oscillare fra la tetraggine della Controriforma e il capriccio degli ultimi manieristi. Due grandi riserve di soggetti erano infatti sempre a disposizione: quella della mitologia sacra, fosse pagana o cristiana, e quella della storia più illustre. E non c'era sicuramente da pensare che, volendo farsi strada, potesse, il Caravaggio, scartare affatto quegli argomenti. Ancora ai suoi tempi non si dipingeva che per commissione, e questa era privilegio quasi esclusivo di ordinatori ecclesiastici o di nobili collezionisti discretamente colti anche in favole antiche.

Ed è qui che la serietà intellettuale del Caravaggio meglio risalta, rilevando come, senza rifiutare quei soggetti, egli si provasse a ritrovarne il fondo di eterna comprensibilità umana. Nel porsi, come faceva, direttamente a fronte del vero, che non poteva essere altro da quello che ogni giorno lo circondava, egli avvertì subito l'impossibilità di un recupero archeologico dei soggetti tradizionali.

Per cominciar dal più semplice. Un Bacco? Soggetto mitologico, certamente. Ma a noi non ne resta che il nome, un flatus vocis da poterlo affibbiare *oggi* a questo torbido garzonetto di osteria romana incoronato di pampini e con un vassoio d'uve diverse. A questo modo il soggetto è già moderno, quasi come la *Barista* di Manet al banco di zinco delle Folies Bergère⁹. In altri casi consimili, anch'essi presenti alla Mostra, il titolo mitologico è anche più irreperibile e il Bacco non è ormai che « il ragazzo del fruttaiolo ». Così l'atteggiamento recisamente « antimitico » del Caravaggio lo conduce alla resa in pittura di brani della vita comune intorno a lui; alla invenzione di nuovi soggetti, per dir così, « senza soggetto », almeno nel senso di storica reperibilità; e l'invenzione avviene per contatto immediato col vero; non per erudita ricapitolazione.

⁸ La teoria risale infatti, se non addirittura a Victor Hugo (prefazione alle *Orientales*), a Théophile Gautier.

⁹ L'ultimo capolavoro del maestro (1882), ora presso l'Università di Londra (Istituto Courtauld), in cui il bancone con la barista e le bottiglie occupa il primo piano, mentre sul fondo è la sala del famoso « cabaret » parigino.

Quando si legge nel Bellori che il Caravaggio, a chi lo incitava a studiar le statue di Fidia e Glicone, rispose stendendo la mano « a una moltitudine di huomini accennando che la natura l'aveva a sufficienza provveduto di maestri e, per dare autorità alle sue parole, chiamò una zingana che passava a caso per istrada, e condottala all'albergo, la ritrasse in atto di predire l'avventure ... », a parte che l'aneddoto, noto fin dall'antichità, ritorna simile nella biografia di Courbet, è già chiaro che il Caravaggio ha ormai creato l'«antisoggetto», la *tranche de vie*¹⁰ in senso moderno.

Del resto che altro sono i suoi « suonatori in atto di accordare il liuto », il suo « fanciullo morso dal ramarro », i suoi « giocatori di carte » se non gli argomenti che, per il tramite, talvolta fin troppo episodico, dei fiamminghi e degli olandesi, risorgono come « soggetti di pretesto » nella pittura moderna: *l'enfant à la toupie, le joueur de guitare, les joueurs de cartes* e via di seguito? Siamo dunque al « pezzo di pittura? ». Se mi è consentito questo rischioso excursus linguistico, la prima volta che questa parola venne usata in accezione di valore pittorico fu, se non erro, dalla bocca del Caravaggio; quando, a proposito del « suonatore di liuto », « (disse) che fu il più bel pezzo che facesse mai »; come ci racconta il Baglione¹¹.

Più decisivo ancora è ch'egli instauri la rubrica affatto nuova, e anch'essa cara ai moderni, della « natura morta »; vita di oggetti silenti sotto il crescere o il diminuire della luce e dell'ombra; una forma d'incanto quasi autonomo che sembra portato dalle cose abbandonate a sé stesse, ma che pure rispecchiano lo sguardo inclinato dell'uomo, e in primis, di colui che l'ha prodotto, quell'incanto. Ed anche su questo punto abbiamo le parole stesse del pittore riferite da un suo amico intelligente e fidato com'era il marchese Giustiniani¹²: « e il Caravaggio disse che tanta manifattura gli era fare un quadro buono di fiori come di figure ». Annullava così il Caravaggio la distinzione tra una natura superiore, conclusa nell'uomo, e una *inferior natura*; come il Rinascimento chiamava queste cose che eran talora state dipinte per bizzarria o svago decorativo, ma senza presa diretta; e che, del resto, si relegavano in cucina o nelle stanze del maggiordomo.

Che gran genio occorresse per pensare a questo modo intorno al 1590 e da parte di un adolescente precocissimo tra i sedici e i diciott'anni, non si ripeterà mai abbastanza. Ma il Caravaggio dovette meditare assai presto e con più intensità anche sugli argomenti che per quell'epoca eran canonici: quelli del quadro sacro. Pensò alla *Maddalena penitente* e invece della cortigiana di lusso fattasi pinzochera, come si dipingeva a quei tempi, la vide come una giovane ciociarella tradita che, piangendo, si asciuga i capelli nella stanzuccia smobiliata; meditò sul *Sacrificio d'Isacco* e lo figurò come fatto fisico atroce, ma in un paese tran-

10 È il programma del naturalismo letterario.

11 Altro biografo del Caravaggio, il pittore romano Giovanni Baglione (1573?-1644), nelle sue *Vite de' pittori ecc.* (1642).

12 Vincenzo (morto nel 1637), grande collezionista e protettore del Caravaggio.

quillo; tanto che il Bellori, smontando per una volta dal destriero delle sue artificiose descrizioni, non ne sa dir altro se non che « Abramo tiene il ferro presso la gola del figliuolo che grida e cade »; che è detto benissimo, ma senza intenzione di dir bene.

Meditazione anche più ampia fu per i quadri della cappella di San Luigi dei Francesi; non tanto per la prima redazione del *San Matteo*, che, quasi stupito al veder come le lettere gli escano di mano in così perfetta calligrafia ebraica, rievoca un pensiero d'ingenuità quasi quattrocentesca; ma per le famose storie laterali della *Vocazione* e del *Martirio del Santo*. Si chiese, per esempio, il Caravaggio: che cosa possiamo sapere, *oggi*, di come avvenne il martirio di San Matteo sui gradini dell'altare? *Oggi*, un pittore non può raffigurarlo che come un fattaccio di cronaca nera in chiesa. O per la *Vocazione* del santo? Di lui non sappiamo altro se non che era un doganiere. E perché alle dogane, dove si cambia moneta, è pacifico che s'intavoli il gioco, nulla vieta che, per più naturalezza, il Cristo, entrando *oggi* nella stanzaccia della dogana, chiami Matteo distogliendolo da una partita a carte.

Natura, dunque? Comune verità attuale, copiata senz'altro? Il fatto è che se il Caravaggio rifiuta tutte le stilizzazioni storiche precedenti, non rifiuta già lo stile, cioè la poesia. Ed il segreto della rivoluzione poetica del Caravaggio sta, mi sembra, nel nuovo quadrante, a lui particolare, per la luce e per l'ombra.

Contro il superindividualismo del Rinascimento e dei manieristi, contro il superuomo Michelangelo soprattutto (e *Antimichelangel* lo chiamerà infatti il Carducho ¹³ già nel 1633) il Caravaggio pensa per la prima volta che il destino sentimentale della figurazione può essere indicato da un elemento esterno all'uomo, non schiavo dell'uomo. Per primo si accorge che non sempre la luce e l'ombra rivelano i corpi in quella loro integrità fisica che è così comoda a mitologizzarsi, anzi qualche volta li disfanno per molta luce o li negano per molta ombra; qualche altra volta sembrano anche alterarne la sostanza, la materia apparente. Ma poiché per l'occhio è reale ciò che appare, non ciò che è (perché l'essenza materiale è della scienza e quella immateriale spazia nei cieli della metafisica), che altro potrà rendere un pittor « naturale » se non l'apparenza, l'impressione che ci danno le cose? Il Caravaggio è dunque, in nuce, un impressionista, sebbene spesso ad esito drammatico. Quale contrasto con l'ossessione antropomorfa dei cinquecentisti, con il titanismo di Michelangelo che attorceva il museo mitologico dei suoi corpi in un lume anodino, detto infatti, nella teoria del tempo, « lume universale ». Ma il Caravaggio crea il « lume particolare », particolare d'inclinazione e di effetto. « Lume è qualità senza corpo », aveva già detto il lombardo Lomazzo; « rien n'est matériel dans l'espace », dirà molto più tardi, col suo accento franco-lombardo, lo scultore impressionista Medardo Rosso ¹⁴.

¹³ Vincenzo Carducci (1578-1638), fiorentino ma completamente ispanizzato, anche nel nome.

¹⁴ Torinese, ma vissuto fra Milano e Parigi (1858-1928); celebrato da Soffici. I suoi detti, tramandati dagli amici, compongono una vivace arte poetica.

Tra queste due lontane affermazioni sta l'impressione realizzata dal Caravaggio che non cerca più la forma dei corpi belli, ma trova « la forma delle ombre » che incidono sui corpi, belli o brutti che siano; ora per esprimerli in luminosa evidenza momentanea, ora per negarli nel gorgo dell'oscurità.

Qui è il segreto dello « stile » del Caravaggio, talora infatti chiamato « luminismo », ma che io non chiamerò più così avendo fermamente stabilito di non più usare in critica d'arte — salvo i pochi casi recenti ove siano stati i fatti medesimi a produrle — parole a desinenza concettuale e perciò inadatte ad esprimere cose che non sono nate come concetti: le opere dell'arte, per l'appunto.

E il Caravaggio percorse tutto il quadrante delle luci e delle ombre secondo un diagramma che (per gli inconsci parallelismi periodicamente risorgenti tra la biografia dell'uomo e le res gestae dell'artista) sembra talvolta accompagnare lo svolgersi della sua vicenda mortale. Ma, a parte che non è sempre così (ed è peccato non sia alla Mostra la *Madonna del Rosario*¹⁵ che, fatta a Napoli un anno dopo la disperata fuga da Roma, è assai più aperta e lieta della *Morte della Vergine*, dipinta prima del fattaccio romano), resta che codesto svolgimento, da qualunque causa indotto, rimane sempre fedele al suo primo e naturale principio. Ed è proprio la vastità del percorso vario ma univoco che consente al Caravaggio di stimolare volta a volta, almeno in germe, tutti i risultati più alti del secolo, in tutt' Europa; così fecondi, come sappiamo, per la pittura moderna.

Nelle prime opere, lucide, trasparenti, dove l'aprirsi del lume sulle cose è così chiaro e netto, egli dà lo spunto a quella « durata sentimentale » che colmerà i nitidi interni ed esterni dei grandi secentisti olandesi, rifioriti più tardi in un aspetto dell'impressionismo.

Nella sua successiva, e quasi brutale, presa di possesso degli oggetti « visti di prima » e da vicino, così da portarli a un'evidenza palmare, a una capacità di accensione bruciante che par prodotta dalla frizione fra la luce e la materia delle cose, è il principio della pittura verace e spavalda del Velázquez e del Franz Hals¹⁶ (« pittura di tocco », *pintura de golpes*), preludio anch'essa ad altri aspetti dell'arte più recente.

Nell'incidenza repentina del raggio che scende da uno spiraglio aperto apposta entro l'oscurità di una stanza « con pareti tinte di negro », e che così produce l'acme drammatica in tanti dipinti del Caravaggio, da quelli ancor giovanili di San Luigi dei Francesi al crepuscolo stradale delle *Sette opere di misericordia*, e più che mai nella tragica catastrofe della *Morte della Vergine*, il presagio punta direttamente sul bianco-e-nero del Rembrandt, sulla sua magia notturna.

.....

15 Ora al museo di Vienna.

16 Diego Velázquez (1599-1660) e Frans Hals (1580-1666), la cui riscoperta ottocentesca è così determinante per tanta parte della pittura moderna.

DALLA PRESENTAZIONE DELLA MOSTRA DEI «PITTORI DELLA REALTÀ IN LOMBARDIA»

DAL MORONI AL CERUTI

.....

Il racconto dei pittori lombardi della realtà non è, però, ancora finito. Perché, sempre sui medesimi anni, a Brescia, un pittore che si chiamò Jacopo Ceruti, ma, nella regione, è noto soltanto col soprannome, fin troppo carico e insolente, di « Pitocchetto », attende quasi esclusivamente (e non si sa come) a dipingere, non più, neppure, gli onest'uomini del Ghislandi¹, ma addirittura la povera gente; quella *populace* che agli stessi illuministi sembrerà ancora irredimibile. « Il me paraît essentiel qu'il y ait des gueux ignorants » è detto da Voltaire nel 1760; donde assai difficilmente potrebbe derivare il corollario che i *gueux* si possano o si debbano dipingere. Ma, a quella data, li aveva già dipinti il Ceruti, e, per giunta, senza ombra di umore, senza altezzoso distacco, anzi con una umana partecipazione che sembra, per quei tempi (e anche per oggi), miracolosa. Tutto ciò poi, si avverta, non già in quadrucci di pochi centimetri che sarebbero anche potuti passare come minuta suppellettile da salotto, ma in tele enormi, di figure grandi al vero, quasi che il pittore pensasse di aver trovato gli argomenti più importanti del mondo. Mendicanti a brandelli; gaglioffi e storpi di villa; soldatucci stranieri come ne bazzicavano in Lombardia al tempo delle guerre di successione; romei in sanrocchino, seduti all'ombra sui canti delle piazze di Brescia e di Salò; ragazzi da strada che taroccano² a cavalcioni sulle ceste; i lavandaj alla fontana; la cucitrice che s'affaccia alla finestra con i riccioli nelle forcinelle; la fantesca ferita ...

È probabile che il Ceruti (che già nel 1728 faceva ritratti storici nel Broletto bresciano, distrutti, purtroppo, nell'occupazione francese alla fine del secolo ma di cui si può farsi un'idea dai due ritratti equestri di Villa Acton a Firenze) partisse appunto dal caso « ritrattistico », ormai privilegio della tradizione lombarda, com'era stata fondata dalla penetrante diligenza del Moroni e come ora si atteggiava, sempre a Bergamo, nei « caratteri » azzeccati dal genio estroso del Ghislandi. Anche del Ceruti, infatti, non mancano esempli dell'interpretazione più recente; e il visitatore potrà ravvisarli nel « gioviale » Fenaroli del '24, nello « spavaldo » gentiluomo campagnolo di Casa Barboglio, nello « svergognato » Sergente dal braccio al collo della raccolta Morandotti, nell'« intellettuale sfiduciato » di Salvatore Romano, o nelle *Due sorelle* di Casa Sciltian; così cecoviane³,

1 Il ritrattista bergamasco Vittore Ghislandi (1655-1743), meglio noto come Fra Galgario.

2 Qui « Giocano a tarocchi ».

3 Si allude alle *Tre sorelle* (1901), uno degli ultimi drammi intimisti di Anton P. Čechov

crepuscolari, decadenti, « basso impero »; quasi che il pittore già s'ispirasse al famoso « vetro di Volnerio » ⁴...

Mi sembra poi d'intuire che soltanto in séguito, tentando di svolgersi da quell'impegno del « caratteristico » a una veduta più vasta delle cose umane, avvertisse il Ceruti come, alla sincera « ripresa » pittorica della vita feriale, non artefatta, dello strato più misero dell'umanità, non occorresse neppure il correttivo episodico del soggetto di genere, predestinato a stingere nel lepido, e nell'umoristico (e questo egli poteva ben rilevarlo dai tentativi del Keil, del Carneo, del Cifrondi, del Todeschini) ⁵; e bastasse invece la semplice (e come edificante) « presentazione ». « Ritratti », insomma, di uomini comuni e infelici, senza commento, ma grandi come il vero; grandi com'erano un tempo i quadri d'altare nelle chiese dell'antica religione; e dipinti colla stessa, antica fede (ma per nuovi argomenti).

Tutto è così stringente che, se sono del Ceruti i grandi quadri religiosi ordinatigli nel 1734 a Gandino ⁶, nel '38 a Padova, l'obbligo di inficiarli di nullità non vuole già diminuire la statura del pittore, ma soltanto intendere che, replicando molto più miseramente la crisi del patriarca Moroni nel genere « sacro », anche il Ceruti si sentiva psichicamente « dissociato » di fronte a quei vecchi temi, e subito incapace di ricomporre in sé le variabili esigenze. Fra le quali, l'unica internamente operosa fu certamente quella che, nel pieno di un'età comunemente immersa nel « serbatojo » ⁷ d'Arcadia, lo spingeva invece, e fatalmente, a scoprire con anticipo incredibile una nuova e semplice natura, alla guisa di un nuovo Caravaggio.

Che una tale scoperta (*y á esas horas*) ⁸ torni infatti, sociologicamente, quasi inspiegabile, è troppo chiaro perché bisogni insistere su altro che non sia il genio, non tanto artistico, ma totalmente umano, del Ceruti. Chi e quanti fossero i committenti dei suoi teloni popolari, non saprei dire; ma certo non si potrebbe cercarli, plausibilmente, fra gli storpi, i mendicanti e i lavandaj. Qualche anno fa ebbi a suggerire che « il severo e grande Ceruti fosse costretto ad affidare i suoi capolavori di vita popolare allo svago dei nobili bresciani nelle ville suburbane del Garda ». Oggi trovo che l'ipotesi non rende giustizia a tutte le eventuali verosimiglianze del rapporto fra il Ceruti e i suoi committenti. Bello svago, infatti! Ché qui non si trattava già di acquistare periodicamente, con benigna condescendenza, qualche quadretto ad un pittor bizzarro (però di talento!), ma di riempirsi casa e ville di questi suoi « memoranda » insolenti e giganteschi. Era

⁴ Ceramista che firma uno dei più mirabili capolavori del Basso Impero, conservato appunto nel Museo dell'età cristiana di Brescia (si credette un tempo che i tre personaggi in esso ritratti fossero Galla Placidia coi suoi).

⁵ Pittori di genere, in parte di origine transalpina (Eberhard Keil; anche il Todeschini era uno Zipper).

⁶ Nella bergamasca Val Seriana.

⁷ L'archivio dell'accademia, allora sul Gianicolo.

⁸ « E in un tal momento » (citazione, in grafia antica, dal *Don Quijote*).

per gusto della buona pittura? Impossibile, perché non era ancor nato il costume che potesse dichiarar buona, che dico, sopportabile, la pittura del Ceruti. La quale non faceva, infatti, alcuna concessione alla bella e accesa « materia » (il Ghislandi, almeno, era celebre per le sue lacche); anzi si restringeva, di solito, a una tenuta scabra, dimessa, color di polvere e di stracci. Una risposta vera, dunque, se mai verrà, sarà soltanto per merito di serie ricerche sulle vicende e gli umori più segreti della società bresciana del '700; purché, speriamolo, si sappia condurle non su astrazioni di classe, ma per riesumazione di fatti certi e di persone vive (fosse anche una persona sola, oltre il Ceruti, miracolosamente, già in salvo) ⁹.

.

⁹ Ricerche successive (di Oreste Marini, in «Paragone» di gennaio 1968) hanno poi identificato i committenti del Ceruti nel nobile Giulio Barbisoni e nel conte Luigi Avogadro, mettendo anche l'attività del pittore in relazione con taluni moti sociali del secondo ottocento bresciano.

LUIGI EINAUDI

Nato a Carrù (in provincia di Cuneo) nel 1874 (ma il suo paese era il vicino Dogliani), professore di Scienza delle finanze all'Università Bocconi di Milano e all'Università di Torino, morto a Roma nel 1961, per la sua ostilità al fascismo ebbe rilevante importanza politica, sebbene senatore del Regno, solo dopo la seconda guerra mondiale, quando fu governatore della Banca d'Italia (e con semplici accorgimenti di tecnica bancaria salvò la lira), ministro del Tesoro e del Bilancio con De Gasperi, presidente della Repubblica (cosa apparentemente paradossale per un monarchico confesso) dal 1948 al 1955. Militò nel Partito liberale, ma il suo atteggiamento fu assai diverso dal liberalismo ideologico ad esempio del Croce, col quale ebbe in epoca fascista un'istruttiva polemica, sostenendo la maggior garanzia di totale libertà, sia pure per i soli che riuscissero, nel liberismo economico. Principale fautore della libera concorrenza, nel senso classico di Adam Smith e dell'ottocentesca scuola di Manchester che a lui si ispirò, come palestra anche morale di responsabilità e di rischio, batté soprattutto su due temi: la giustizia o perequazione tributaria e la lotta ai monopoli e alla protezione fiscale delle industrie parassitarie (come quella zuccheriera). Queste idee non si ritrovano soltanto nella sua vastissima bibliografia tecnica, ma furono anche da lui divulgate in numerosi articoli di grandi quotidiani, che palesano qualità di efficace giornalista e di autentico scrittore. Caratteristica ne è la fedeltà al costume prosastico di fine Ottocento, leggerissima velatura patriarcale che assicura autorevolezza e produce distacco: ciò corrisponde all'atteggiamento paradossale solitamente conferito al ragionamento e all'affettazione che questo debba rimanere inascoltato. Tale ostentazione spiega il titolo di *Prediche inutili*, fascicoletti che cominciarono a uscire nel 1956 (a Torino, presso l'editore Giulio Einaudi, figlio di Luigi), poco prima dello *Scrittoio del Presidente*: raccolta delle osservazioni trasmesse alle Camere o al governo durante il settennio presidenziale e spettanti ai più vari campi dell'attività legislativa.

Dalla Dispensa prima delle *Prediche inutili* si estraggono le pagine centrali di *Scuola e libertà*, volte a criticare il «tipo franco-italiano», o, «per brevità e per doveroso riconoscimento di paternità», napoleonico di «nazionalizzazione della istruzione» in confronto al «tipo anglosassone»: anche questa battaglia contro un istituto ormai radicato nella consuetudine nazionale s'inquadra nella lotta generale contro i monopoli. La presenza di un economista tra i migliori prosatori di questo secolo vuol richiamare l'attenzione sulla larghissima e non abbastanza riconosciuta parte che la scrittura funzionale occupa accanto alla scrittura autonoma nei valori espressivi contemporanei.

DA « PREDICHE INUTILI »

SCUOLA E LIBERTÀ

L'analisi delle caratteristiche del tipo napoleonico reca ad una conclusione: il tipo attua un ideale, che è l'ideale dell'ordine, dell'euritmia, della uniformità. Unica la fonte: lo stato. Unico il valore degli studi: quello voluto dai poteri pubblici secondo la norma costituzionale. Uno è il valore dei titoli rilasciati ai giovani alla chiusura di ogni corso di studi: quello dichiarato nella legge. Nessuno può adire ai concorsi ai pubblici impieghi se non sia munito del titolo di studio stabilito dalla legge; nessuno può esercitare professioni liberali se non possiede il diploma all'uopo reso necessario dal comando del legislatore; ed i titoli conseguiti fanno fede *erga omnes*¹ della capacità del diplomato o laureato ad esercitare quegli uffici o professioni: e, ancora, chi possiede un diploma non può adire ad uffici od esercitare professioni per le quali la legge non abbia dichiarato valido quel titolo, né può usurpare uffici o professioni che la legge abbia dichiarato pertinenti ad altri diplomi.

Tutto ciò è, sembra, chiaro, semplice, logico; connaturato all'indole dello stato di diritto², di uno stato bene ordinato, nel quale i cittadini siano chiamati a quei compiti ai quali essi sono da una autorità imparziale e competente dichiarati adatti. Il sistema appare tanto bello e bene congegnato, da persuadere il legislatore ad allargare ognora la cerchia degli uffici e delle professioni, le quali si possono esercitare soltanto dopoché una pubblica autorità scolastica abbia certificato che l'aspirante possiede le attitudini e la preparazione all'uopo richieste; e laddove un tempo i titoli dottorali erano ristretti a quelli di giurisprudenza, medicina, filosofia, lettere e scienze, a poco a poco i dottorati si moltiplicarono ed accanto a quelli, come di ingegneria, legittimati dal tempo, altri di dottorato o semplicemente di diploma, nacquero: per gli agronomi, per i ragionieri, per i periti in scienze economiche e commerciali, per i geometri, per i periti industriali. Ed oggi si propone che anche gli artigiani abbiano titolo di maestro-artigiano o di artigiano diplomato, e che, al pari dell'artigiano, ed assai più stravagantemente, anche il commerciante sia tale e possa esercitare commercio solo dopo aver compiuto taluno studio ed averne riportato certificato di idoneità. Né alla logica del sistema si può muovere appunto. In uno stato bene ordinato, nessuno può compiere opera alla quale non sia stato giudicato adatto; ed ogni uomo vivente deve essere giudicato atto ad un qualche ufficio.

¹ Formula del linguaggio giuridico.

² Stato volto esclusivamente alla tutela delle coesistenti libertà di tutti (così particolarmente in Kant), senza interferenze economiche o etiche (come nel cosiddetto stato etico di Hegel e delle varie correnti hegeliane).

L'ideale posto del tipo ora descritto non è tuttavia pacifico. La critica, ed è critica acerbissima, punta alla radice del sistema; dichiarando senz'altro essere mera superstizione, lugubre farsa il fondamento medesimo suo, che è il valore legale del titolo rilasciato dall'autorità pubblica al termine dei varii corsi di studio.

Accadde anche a me, nel tempo che fui preside di facoltà ³, di dovermi alzare alla fine degli esami di laurea e, in tocco e toga, pronunciare la formula solenne: « In nome di Vittorio Emanuele III ed in virtù dell'autorità che mi è conferita la dichiaro e proclamo dottore in giurisprudenza ». Oggi, obliterato il richiamo al sovrano e non sostituito da quello al presidente della repubblica ⁴, la proclamazione solenne è compiuta in virtù dell'autorità di cui il preside od il rettore sono, per virtù di legge, provveduti. In verità ieri il sovrano ignorava del tutto persino l'esistenza del laureando ed il suo intervento era puramente simbolico; e ieri ed oggi l'autorità di cui sono insigniti il preside che proclama ed il rettore che sanziona con la sua firma l'attestazione scritta sul diploma era ed è del tutto estranea alle ragioni sostanziali per le quali la proclamazione dottorale si compie. La verità era ed è tutt'altra: la proclamazione dottorale è il frutto di talune opinioni che, nel decorso di quattro o cinque o sei anni, si sono formati taluni professori della preparazione scolastica di un giovane e di quella che alla fine del corso, tenuto conto dei voti nei quali è riassunta una ventina, o meno o più, di opinioni successive di quegli insegnanti, si è formato il relatore della dissertazione presentata dal candidato alla laurea. Per un certo numero di giovani l'opinione dei singoli esaminatori e del relatore alla laurea è una opinione seria; frutto di contatti avuti per anni col giovane, di consigli a letture proficue, di discussioni di seminario, di assistenza ai lavori di laboratorio e nelle sale da disegno. La dissertazione è stata scelta o consigliata dall'insegnante, seguita passo passo, criticata, rifatta e via via perfezionata. Il diploma conseguito accerta fatti veri e certamente conosciuti dagli insegnanti e dal relatore. In altri casi, gli insegnanti non conoscono o conoscono appena il giovane; che, nelle discipline sperimentali e nelle cliniche, solo gli assistenti sono in grado di valutare. Insegnanti e studenti si vedono e si parlano nel momento dell'esame, che è rapporto fuggevole e forse casuale. La dissertazione è stata compilata a casa, dopo la semplice accettazione del tema da parte del professore. I voti rendono testimonianza incerta; ed in alcuni casi, non troppo rari — se si pensa alla proporzione, divenuta negli ultimi anni stupenda ⁵, dei fuori corso, ottantamila su un totale di duecentomila studenti universitari —, son frutto della noia di vedersi ricomparire dinanzi lo stesso giovane, ripetutamente rimandato ma bisognoso del diploma per motivi validi e spesso pietosi di famiglia o personali ed hanno significato di pietà.

La proporzione delle opinioni serie in confronto alle altre supera il dieci per cento? Forse è maggiore nelle facoltà dove la frequenza ai laboratori è obbliga-

³ Quella torinese di Giurisprudenza.

⁴ Che peraltro compare nella formula oggi vigente.

⁵ « Degna di meraviglia ».

toria; ma sarei stupito eccedesse quel numero nelle facoltà umanistiche. Nelle scuole medie ⁶, dato il numero strabocchevole di iscritti ad ogni classe, ed è tale quando esso supera la ventina — ma non di rado giunge ai quaranta e sminuisce troppo il frutto ricavato anche da insegnanti ottimi —, la conoscenza personale, che c'è o dovrebbe esserci sempre, non ha, di gran lunga, quel peso che dovrebbe avere. Sterminati i programmi, troppe le discipline insegnate ed alternate ad ore; gli insegnanti affannati a correggere compiti, a leggere o far leggere testi antologici, non hanno tempo alla conoscenza intima dei giovani.

Sia seria l'opinione dei largitori di titoli od approssimativa e persino fatta di noia e di pietà, sempre siamo di fronte all'opinione di questo o di quell'insegnante o, al più, di questa o quella commissione; molto al più ⁷, per la naturale propensione dei membri delle commissioni ad acconciarsi all'opinione dell'esaminatore in quella disciplina su cui verte l'esame o del relatore al quale era stato affidato l'esame della dissertazione. Il titolo di diploma o di licenza non ha altro contenuto se non quello dell'« opinione » ora detta; e non vi aggiunge nulla il riferimento a questo o quel sovrano o popolo o simbolo di autorità; tutte cose le quali intervengono soltanto per apporre un bollo ufficiale al documento. Solo una credenza superstiziosa vieta di scrivere sul titolo quel che soltanto è vero: che i tali e tali insegnanti, avendo seguito con gran cura o con sopportazione gli studi del tale e tale candidato, dichiarano che, secondo il loro giudizio, egli è meritevole di essere licenziato o diplomato o laureato. Soltanto in documenti annessi e non rammostrabili obbligatoriamente, aggiungono che il candidato è meritevole di somma lode, di lode, di pienezza o di sufficienza di voti o di un minimo sopportabile di infamia. Se questa è la verità vera, e certissima, che cosa resta del valore legale del titolo accertato da firme svariate, da bolli, fregi e pergamene?

Nulla, salvo i dannosi effetti della finzione. Il bollo statale non aggiunge nulla al valore della dichiarazione rilasciata da quella università o da quel liceo, o meglio dalla particolare commissione che ha deliberato il conferimento del diploma. Che la commissione sia detta di stato o non, la sostanza non muta: trattasi di un giudizio di taluni insegnanti, più o meno dotti, più o meno severi, necessariamente variabili nei loro giudizi da persona a persona, da tempo a tempo. Il bollo non muta nulla alla verità; essere il valore del diploma esclusivamente morale e non legale, nullo o scarso o sufficiente o notabilissimo a seconda della reputazione che i singoli stabilimenti ⁸ di istruzione si sono procacciata. Nasce, di tempo in tempo, in talune facoltà universitarie, in taluni licei o scuole agrarie

6 Qui, anteriormente all'istituzione della scuola media unica, « istituti d'istruzione secondaria ».

7 « E questa riserva ha scarsa applicazione in fatto ».

8 « Istituti » (vecchio termine dal francese *établissement*).

od altre una atmosfera di serietà, di rigore, di affiatamento fra giovani ed insegnanti; si forma una tradizione alla quale anche i mediocri si adattano; o, se insoddisfatti, se ne vanno altrove, in cerca di indulgenza o di rilassatezza. Dove la tradizione si è formata, i diplomi dicono la verità, sorge uno spirito di corpo fra i compagni di studio sicché essi si ritrovano e si aiutano e si spingono innanzi a vicenda nelle professioni, nelle arti, negli affari e nella politica. Come può nascere lo spirito di corpo, se gli istituti, in regime napoleonico, non possono scacciare le pecore nere; se i compagni quasi non si conoscono e non pochi di essi, assillati da altre urgenze, conoscono la faccia dell'insegnante solo quando si presentano all'esame?

Il valore legale del diploma ha, nel sistema napoleonico, taluni effetti e principalmente quello di esclusiva. Solo i diplomati in medicina o veterinaria sono medici o veterinari; solo i diplomati in otolaringoiatria⁹ hanno diritto di farsi dentisti; solo i diplomati di ingegneria di costruire ponti e case e via dicendo. Privilegio gravissimo; perché salvo due o tre casi interessanti la salute e la incolumità pubblica, non si vede perché, se così piace al cliente, il ragioniere non possa fare il mestiere del dottor commercialista, il geometra quello dell'agronomo ed il contadino attento e capace quello del diplomato in viticoltura ed enologia. Il peggio è che l'esclusiva partorisce la legittima aspettativa. Il giovane diplomato al quale è stato dichiarato che, in virtù di legge, egli soltanto ed i suoi pari hanno diritto ad esercitare la professione libera dell'avvocato o procuratore od a partecipare ai concorsi banditi da questo o da quel ministero, ad essere scelti periti in determinate controversie giudiziarie, a ricevere incarichi temporanei di supplenze scolastiche, trasforma volentieri il diritto suo teorico di esclusiva in legittima aspettativa; ed aspettando, talvolta invano, finisce per entrare nella cerchia di coloro che sono definiti « disoccupati intellettuali ». Il giovane, al quale i bolli e le firme di personaggi autorevoli e forniti di autorità legale hanno fatto sperare di potere esercitare professioni o coprire pubblici impieghi, diventa moralmente disoccupato se non consegue quel successo professionale o non riesce ad entrare in quell'ufficio che dal possesso del diploma si riprometteva di conseguire.

Poiché nulla dice che impieghi ed avviamenti professionali debbono essere ogni anno vacanti in numero uguale a quello degli aspiranti licenziati o diplomati, nasce la delusione. In verità il concetto medesimo della disoccupazione « intellettuale » è concetto assurdo, ove sia considerato distintamente da quello della disoccupazione in genere; la quale può, di tempo in tempo, variabilmente colpire molte o poche o parecchie branche dell'attività umana. La dottrina ha inventato parole nuove per indicare i diversi generi di disoccupazione; e, fra l'altre, quella di « strutturale » per indicare una disoccupazione che parrebbe più

⁹ Ovviamente, inesattezza per *odontoatria* o al massimo *stomatologia*.

duratura di altre e dipenderebbe da non so quali vizi detti di struttura della organizzazione economica della società odierna ¹⁰. Qualunque siano questi vizi, parmi certo che il vizio situato alla radice della disoccupazione degli intellettuali in Italia sia la aspettativa dell'impiego pubblico o della professione remunerata privata fatta legittima dall'istituto del valore legale dei diplomi rilasciati da pubbliche autorità.

Se il diploma non fosse stato fornito degli amminicoli esteriori, in cui soltanto sta la sostanza del valore legale, forse non sarebbe nato il sentimento morale della disoccupazione; forse il diplomato non avrebbe avuto la sensazione di essere divenuto un minorato solo perché frattanto avesse seguitato ad attendere alle cose della terra o della bottega o del mestiere di suo padre o dei suoi.

Forse non avrebbe pensato di decadere se, in attesa, avesse fatto il manovale od il meccanico. Il diploma l'avrebbe tirato fuori il giorno in cui taluno, vedendolo lavorare, si fosse interessato a lui ed ai suoi precedenti; e quel giorno il diploma avrebbe avuto un valore ben diverso e più alto di quello legale, fatto valere attraverso le solite lettere di raccomandazioni di amici, parenti, personaggi autorevoli, deputati, senatori, ministri; lettere produttrici di altre lettere, di tempo sprecato e di lentezza amministrativa. Forse; perché quando in un paese da un secolo e mezzo è inoculato il veleno del « valore legale » è vano sperare che, se anche quel valore fosse negato, vengano meno, non aiutando il costume, i suoi effetti. Che sono di irrigidimento del meccanismo sociale, di formazione di un regime corporativo di caste l'una dell'altra invidiosa, ciascuna intenta ad impedire all'altra di lavorare diversamente da quel che è scritto nelle leggi e nei regolamenti; e tutte intente a cercare occupazione, salari, stipendi là dove non si possono ottenere e cioè nei vincoli posti alla libertà di agire degli uomini.

Il mito del « valore legale » del diploma scolastico è davvero insostituibile? Un qualunque mito è accettato se e finché nessun altro mito è reputato per consenso generale più vantaggioso. Il giorno in cui si riconobbe che il metodo del rompere la testa agli avversari politici era caduto in discredito — ma era durato a lungo, per secoli e per millenni — e si accettò la tesi del contare le teste ¹¹ invece di romperle; l'accettazione non si basò su un ragionamento. Si sarebbe dovuto supporre, per giustificare la razionalità del sistema, che tutte le teste fossero ugualmente atte alla scelta politica; laddove è noto che talune teste sono pensanti e le altre meramente ricettive del pensiero altrui; che le une sono fornite dell'attitudine a pensare, riflettere e giudicare, le altre sono del tutto impulsive; che alcune teste sono preparate e le altre del tutto digiune di qualsiasi voglia e capacità di preparazione alla scelta politica. Ma subito si dovette riflettere

10 Puntata polemica contro le « riforme di struttura » prospettate, soprattutto nel secondo dopoguerra, dai partiti di origine socialista nel tessuto della società capitalista e libero-scambista.

11 Allusione burlesca al suffragio elettorale (quello universale, anche se solo maschile, in Italia fu introdotto dal Giolitti nel 1912).

che la scelta fra certi tipi di teste e certe altre avrebbe dovuto essere fatta da giudici non solo sapienti ma imparziali ed incorruttibili; sicché, per la difficoltà di valutare le teste, e per il pericolo di ritorno al vecchio sistema di romperle per affidare la scelta politica alle più dure, si preferì, come al minor male, ricorrere al sistema di contarle. Che non è razionale ed è un mito, destinato a durare sinché non se ne inventi uno migliore. Da quel che pare durerà a lungo, anche perché ha operato tollerabilmente bene in tutti i paesi ed i tempi nei quali si è riusciti, con l'istruzione, l'educazione, l'esperienza e la discussione, a ridurre al minimo il rischio che i non pensanti piglino il sopravvento sui pensanti.

Il mito del valore legale dei diplomi statali non è, dicevasi, fortunatamente siffatto da dover essere accettato per mancanza di concorrenti. Basta fare appello alla verità, la quale dice che la fonte dell'idoneità scientifica, tecnica, teorica o pratica, umanistica, professionale non è il sovrano o il popolo o il rettore o il preside o una qualsiasi specie di autorità pubblica; non è la pergamena ufficiale dichiarativa del possesso del diploma. Ogni uomo ha diritto di insegnare e di affermare che il tale o tal altro suo scolaro ha profittato del suo insegnamento. Giudice della verità della dichiarazione è colui il quale intende giovare dei servizi di un altro uomo, sia questi fornito o non di dichiarazioni più o meno autorevoli di idoneità. Le persone o gli istituti i quali, rilasciando diplomi, fanno dichiarazioni in merito alla dottrina teorica od alla perizia pratica altrui godono di variabilissime reputazioni, hanno autorevolezze disformi l'uno dall'altro. Si va da chi ha aperto una scuola e si è acquistato reputazione di capace o valoroso insegnante in questo o quel ramo dello scibile; ed un tempo, innanzi al 1860, fiorivano, particolarmente in Napoli¹², codeste scuole private ad opera di uomini, che furono poi segnalati nelle arti, nelle lettere e nelle scienze. Che cosa altro erano le « botteghe » di pittori e scultori riconosciuti poi sommi, se non scuole private? V'era bisogno di un bollo statale per accreditare i giovani usciti dalla bottega di Giotto o di Michelangelo? Accadde sì radunassero taluni venuti in fama di dotti e gli scolari accorressero ad apprendere dalle « letture » di essi i rudimenti del diritto o della medicina o della filosofia. Si insegnò e si apprese innanzi che, attratti dalla fama acquistata da lettori e scolari, intervenissero imperatori e papi e re a dichiarare l'esistenza di un corpo, detto Università degli studi, ed a conferire al corpo il diritto di rilasciar diplomi di baccelliere, di maestro o di dottore¹³. Nei conventi degli ordini religiosi convennero uomini dediti alla meditazione ed insegnarono ai giovani chiamati da intima vocazione ad entrare nell'ordine; e i collegi di Oxford o di Cambridge risalgono spesso a questa origine ed i membri si dicono *fellows* o frati ed hanno a capo un *warden* o padre guardiano. Chi diede loro la facoltà di insegnare e giudicare? Il sovrano poi san-

12 Allusione allo studio del Fuoti e alle altre scuole della giovinezza desantisiana.

13 In ordine gerarchico crescente, i gradi rilasciati dalle Università medievali, e ancor oggi dalle anglosassoni (*bachelor*, *master*, *doctor*).

zionò il fatto già accaduto, la fama già riconosciuta; ma la fonte del diritto di insegnare e dichiarare non era il diploma imperiale o la bolla papale; era invece il riconoscimento pubblico spontaneo di un corpo di facoltà nato dal fatto, e affermato dalla gelosa tutela del buon nome del collegio insegnante. Il riconoscimento viene meno ed i diplomi perdono valore quando lo spirito di abnegazione dei monaci insegnanti si affievolisce; quando il crescere del reddito dei patrimoni dei corpi insegnanti rende appetibili le cattedre per motivi diversi da quelli scientifici e le cariche si danno a prebendari favoriti o simoniaci. Altre scuole, altri corpi, altri collegi sorgono contro i corpi ribassati o decadenti o corrotti.

.

GAETANO SALVEMINI

Nato a Molfetta (in provincia di Bari) nel 1873, allievo a Firenze dello storico meridionale Pasquale Villari (che fu, nelle scienze ora dette «umane», dei nostri primi positivisti), professore di storia nelle Università di Messina (dove il terremoto del 1908 gli distrusse la famiglia), poi di Pisa e di Firenze; costretto a emigrare per ragioni politiche nel 1925, si stabilì da ultimo negli Stati Uniti, dove insegnò alla Harvard University (Cambridge, Massachusetts); dopo la caduta del fascismo fu reintegrato nella cattedra italiana e morì nel 1957.

La sua attività di storiografo, raccomandata particolarmente al volume (1899) *Magnati e popolani in Firenze dal 1280 al 1295*, poggia sullo studio delle condizioni economiche che sottostanno alle strutture politico-giuridiche ed ha perciò esplicite intenzioni marxiste. Socialista tesserato, il Salvemini era però insieme un meridionale e anzi un meridionalista (nome che si attaglia a lui e a Giustino Fortunato meglio che a ogni altro studioso): egli riteneva che nell'Italia unificata il Nord industrializzato avesse sfruttato il Sud agricolo, mantenendolo in uno stato di arretratezza sociale e tecnologica, del che, non meno che la borghesia (di cui vedeva il compendio nell'odiato Giolitti), sarebbe stata responsabile la sinistra operaia settentrionale; di qui il suo aperto conflitto col Partito socialista, che lo spinse a dedicare alla cosiddetta questione meridionale e alla lotta contro i dazi protettivi dell'industria un apposito settimanale (1911), «L'Unità». L'impostazione salveminiana della questione meridionale ebbe larga efficacia (l'aspetto antiprotezionistico ne fu echeggiato dalla «Voce», a cui Salvemini collaborò), e in particolare si ritrova in Gramsci e Gobetti. Avverso alla guerra di Libia come ogni socialista, fu però favorevole alla guerra mondiale, appunto come una parte dei socialisti (tra cui Mussolini), in quanto elemento di rottura; antinazionalista, fu tra i più attivi oppositori del fascismo (a lui si richiamò il movimento di «Giustizia e Libertà», poi confluito nel Partito d'azione) e condusse la sua campagna specialmente in America. Dopo la guerra riprese sulla stampa settimanale la sua polemica moralizzatrice, tutta però versata nel concreto della vita amministrativa.

Di Salvemini si riproduce qui una pagina autobiografica nella quale egli rievoca, con l'ironica indulgenza a cui lo spietato polemista era giunto negli ultimi anni (e il «parlato» è ancora di stile desanctisiano), la sua adesione al federalismo, sempre in funzione della questione meridionale. Essa appartiene all'introduzione agli *Scritti sulla questione meridionale* con cui l'Einaudi di Torino incominciò nel 1955 una stampa delle *Opere* (un'altra serie di *Opere complete* è stata intrapresa postumamente, a partire dal 1961, a Milano).

DA «*SCRITTI SULLA QUESTIONE MERIDIONALE*» [FEDERALISMO]

.....
Ero non solo socialista e repubblicano ma anche federalista. Nell'inverno del 1898-99, mentre insegnavo storia al liceo di Lodi, scoprii nella biblioteca comunale gli scrittori politici lombardi del settecento e dell'ottocento, e Carlo Cattaneo, che sopra tutti com'aquila vola. Anche oggi, mezzo secolo e più dopo di allora, ritorno con gioia e nostalgia a quel tempo come al più bello della mia vita. Con quanta intensità il mio cervello lavorava allora! «Aqua, nix, grando, spiritus procellarum»¹. Oh, la gioia e l'ebbrezza di quella gioventù!

Diventai, dunque, federalista. Che cosa era il mio federalismo? Era quello di Cattaneo. L'unità nazionale fuori discussione. Ma esercito a reclutamento regionale, e non nazionale; autonomie regionali e comunali; finanza, scuole, igiene, strade, porti, tutte le materie che non fossero politica estera e sue immediate dipendenze, divietate al governo centrale della repubblica federale e affidate agli Enti autonomi locali.

Nella federazione repubblicana saranno risolti tutti i problemi: anche quelli dell'Italia meridionale. Risolti da chi? È quel che si domandava quel neofita del federalismo nella rivista repubblicana di Milano «Educazione politica». E la risposta era alla mano: dal proletariato e dal Partito socialista. Anche il Partito repubblicano e il Partito radicale erano ammessi a cooperare col Partito socialista, perché quello era il tempo delle alleanze fra i «partiti popolari» contro la reazione monarchica. Ma il motore centrale della nuova storia stava in quel partito che inquadrava e guidava il proletariato.

La dottrina federalistica metteva a base della organizzazione amministrativa i Comuni autonomi, e le «regioni» come nodi intermedi fra i comuni e il governo federale. Ma la «regione» e le sue funzioni erano rimaste indefinite per tutto il quarantennio precedente nel pensiero di chi si diceva scontento dell'accanimento burocratico; e tali dovevano continuare a rimanere in tutto il mezzo secolo successivo; e tali dovevano entrare nella Costituzione della presente Repubblica italiana: la quale divise l'Italia in regioni, ma lasciò che finanche i segretari comunali continuassero ad essere nominati dal governo centrale, e non dai Consigli comunali, come erano nel regime prefascista. E questo fu il federalismo di quella che sarebbe dovuta essere la rivoluzione postfascista.

Se io cerco oggi di rappresentarmi quale idea mi facessi della «regione» fra il 1899 e il 1902, credo di poter affermare che per l'Italia meridionale non

¹ Versetto del terzultimo salmo, citato a memoria (esattamente «Ignis, grando, nix, glacies spiritus procellarum»).

pensavo a quel regno di Napoli o a quel regno di Sicilia che esistevano al tempo borbonico. E non erano neanche quelli, che negli annuari di statistica erano chiamati « compartimenti ». Se si fosse trattato, per esempio, di quel compartimento, a cui gli annuari davano il nome di « Puglia », quel giovane non si sarebbe mai sognato di associare sotto un'unica amministrazione regionale la provincia di Foggia (regione « Capitanata »), la provincia di Bari (regione « Terra di Bari ») e la provincia di Lecce (regione « Terra d'Otranto »): obbligare un cittadino di Foggia o di Otranto ad andare a Bari a trattare col governo regionale un affare che lo interessasse, sarebbe parso il massimo degli assurdi. Ma non c'era altro al di là di questa vaga idea negativa. I costituenti del 1946-47 non ebbero della « regione » un'idea più chiara che quel giovane, mezzo secolo prima, ma attaccarono alla cieca la Capitanata con la Terra di Bari, e le tre province calabresi in una « regione », Calabria, che non aveva né nella storia amministrativa nessun precedente, né trovava nella geografia nessuna giustificazione, e tutte le province siciliane in un'unica regione, di cui quelle orientali non sentono nessun bisogno.

Se la regione non era definita, l'autonomia comunale era ben definita, ed era domandata come libertà necessaria immediata e primo gradino verso quel federalismo « regionale » che rimaneva nel vago. L'autonomia comunale era la rivendicazione, su cui i « partiti popolari » avrebbero dovuto immediatamente concentrare le loro forze.

La questione meridionale era adesso esaminata nell'insieme. E ritornavano a campeggiarvi la piccola borghesia intellettuale, alla quale il giovane non poteva pensare senza disprezzo, e il proletariato agricolo, il quale, quando fosse diventato padrone degli Enti locali per mezzo del suffragio universale ², e non fosse stato impastoiato dall'accentramento amministrativo, avrebbe trovato la strada per portarsi al livello del proletariato settentrionale.

Allora mi era del tutto ignoto il pensiero di Giustino Fortunato ³. Questo può parere incredibile. Ma occorre tenere presente che Fortunato raccolse i suoi scritti sul *Mezzogiorno e lo Stato italiano* non prima del 1910. In tutto il trentennio precedente stampò i suoi discorsi parlamentari e i suoi studi in poche copie, che distribuiva gratuitamente, da gran signore, fra gli amici. Io conobbi personalmente Giustino Fortunato non prima del 1909; e solo nel 1910 mi si rilevò in tutta la sua originalità e genialità il pensiero di quell'uomo singolare. Lo avessi conosciuto dieci anni prima, quanta maggiore ricchezza di informazioni e quanto minore ottimismo mi avrebbero accompagnato nel trattare una materia, che era

² Imperiosamente richiesto dal Salvemini, e poi attuato proprio da quel Giolitti che, in quanto manipolatore delle elezioni per mezzo dei prefetti, il Salvemini non esitò a definire in un libello del 1910 *Il ministro della malavita* (più tardi egli ebbe a riconoscere di essere trasceso).

³ Pubblicista politico lucano (era nato a Rionero in Vulture nel 1848), vissuto a Napoli (dove morì nel 1932). Il volume citato dal Salvemini (veramente del 1911) raccoglie i discorsi parlamentari del Fortunato, che cominciò come deputato di Melfi (in provincia di Potenza) nel 1880 e fu nominato senatore nel 1909.

da lui ben più profondamente conosciuta che da me. Non mi sarei limitato, per esempio, nel 1897 a scrivere che l'Italia meridionale non era tutta paese di latifondi, ma una fascia costiera di piccole proprietà intensamente coltivate faceva eccezione a quella regola: avrei saputo e detto che il latifondo copriva soltanto la Sicilia centrale e occidentale e parte della Calabria; oltre alle zone a piccola proprietà intensamente coltivata e a latifondo sfruttato da una agricoltura miserabile, la regola era una piccola proprietà non meno mal coltivata e non meno miserabile che il latifondo, e questo problema era ancora più difficile a risolvere che quello del latifondo, e formava i quattro quinti della questione meridionale.

.....

ANTONIO GRAMSCI

Nato ad Ales (in provincia di Cagliari) nel 1891, di padre di origine albanese e di madre sarda, morto in una clinica di Roma nel 1937, Gramsci fu tra i fondatori del Partito Comunista d'Italia. La sua principale attività politica si svolse a Torino, dove, dopo una travagliata adolescenza in varie località della Sardegna, si trasferì con una borsa di studio nel 1911, in vista di una laurea in Lettere (più esattamente in glottologia, con l'esponente italiano della « geografia linguistica » Matteo Bartoli) che peraltro non conseguì. In attivo contatto col movimento giovanile socialista, collaborò all'« Avanti! » e ad altri giornali, segnalandosi tra i primi seguaci di Lenin e della Rivoluzione bolscevica (1917). La fondazione, con Angelo Tasca (che doveva a suo tempo uscire dal partito per dissenso dalla politica staliniana), Umberto Terracini e Palmiro Togliatti, del settimanale « L'Ordine nuovo » (1° maggio 1919), divenuto quotidiano il 1° gennaio 1921, sancì, nella città del proletariato più maturo d'Italia, il programma dei Consigli di fabbrica (sullo schema dei Sovety [leggi: savietj] russi), aristocrazia della classe operaia destinata ad assumere il potere (e più tardi, in collaborazione con le masse contadine meridionali, a costituire le nuove strutture della società socialista). Questo socialismo « dal basso » ispira la « frazione comunista » torinese, che, affiancandosi ai gruppi analoghi, particolarmente a quello napoletano di Amadeo Bordiga, e sostenuta dai rappresentanti dell'Internazionale Comunista, portò, dopo un agitato processo interno, alla scissione di Livorno (gennaio 1921): dopo quel congresso del Partito Socialista Italiano, distinguendosi dalla maggioranza massimalista di centro e dalla minoranza riformista, i « comunisti puri » si costituirono in Sezione della Terza Internazionale. Gramsci, che l'anno prima aveva approvato lo sciopero generale di Torino (aprile 1920) e l'occupazione delle fabbriche (settembre), era membro del Comitato Centrale. Tornato in Italia dopo missioni a Mosca e a Vienna, e intanto eletto deputato (aprile 1924), entrò nell'esecutivo e diventò segretario generale del partito, la cui attività, per l'affermarsi della dittatura fascista che egli era stato dei pochi a prevedere, era sempre più costretta alla semiclandestinità; la sua linea prevalse nel partito contro la sinistra di Bordiga, ma egli si preoccupò delle lotte di corrente in Russia che stavano preparando la dittatura di Stalin. Arrestato nel novembre 1926 e dapprima confinato nell'isola di Ustica, fu processato, con Terracini e altri dirigenti, dal cosiddetto Tribunale speciale per la difesa dello Stato e condannato (1928) a oltre vent'anni di carcere, che, per le sue precarie condizioni di salute, scontò nel penitenziario di Turi (presso Bari) e poi (1933) in una clinica di Formia, di dove, ormai in libertà condizionale, passò in altra clinica a Roma (1935). Qui la libertà definitiva lo raggiunse pochi giorni prima della morte, accelerata dai disagi del regime carcerario in un fisico già assai menomato di suo.

Negli ultimi tempi Gramsci, oltre alla sua fisica assenza in prigione, era lontano dalla linea della Terza Internazionale, ritenendo necessaria al partito una politica democratica e collaborativa. Ciò spiega come la sua figura sia stata proposta a esempio dopo la seconda guerra mondiale, retrospettivamente accreditando, in modo talvolta semplicistico, funzioni di capo che egli non esercitò mai in maniera esclusiva e incontrastata. Ma l'efficacia diminuita nell'immediato fu più che compensata dall'instancabile meditazione sulla cultura nazionale che è consegnata nelle decine di quaderni del carcere, con

appunti di letture (di necessità fortunate ma assidue) e abbozzi di riflessioni. Questo vasto materiale, con la ristampa degli scritti giornalistici a cui Gramsci non aveva consentito da vivo, si cominciò a pubblicare (presso l'Einaudi di Torino) nel 1947, e il primo volume, contenente le *Lettere dal carcere*, suscitò sorpresa e ammirazione per la diffusa spontanea poeticità, frequentemente ricordevole dell'isola natia: rara temperanza di naturalità e cultura, e umanità che si aspetterebbe più facilmente da un « martire » del Risorgimento che da un politico altamente responsabile del nostro secolo, e costretto a durezza di azione. Le raccolte che seguirono, ricavate appunto ricucendo organicamente pagine di quei quaderni, vertono specialmente sul problema degli intellettuali italiani nel rapporto col popolo. Lo strumento adoperato è il materialismo storico, ma applicato alla specifica situazione italiana (di qui l'ideale d'una cultura « nazionale-popolare »), il maggior idolo polemico è il Croce (che infatti se ne risenti), dato che in giovinezza Gramsci, come tutti in Italia, era stato « tendenzialmente piuttosto crociano ». Le idee di Gramsci, che, soprattutto nei primi anni dalla loro pubblicazione, ebbero un notevolissimo significato euristico, anche se spesso irrigidito in forma dogmatica e ufficiale (linea anticrociana detta di « De Sanctis-Gramsci »), ritengono il valore di un punto di vista assai stimolante.

Qui seguono, riprodotte dall'ultima e più compiuta edizione (1965) delle *Lettere dal carcere* (a cura di Sergio Caprioglio ed Elsa Fubini), tre delle più belle, alla cognata Tatiana (che, vivendo in Italia, assistette Gramsci con amore e intelligenza) e alla moglie Giulia (conosciuta in Russia e rimasta a Mosca); e, col titolo generale e il sottotitolo assegnatigli nell'edizione (*Letteratura e vita nazionale*, 1950), un capitolo di storia culturale ricavato da due distinti quaderni.

DA « LETTERE DAL CARCERE »

LETTERA ALLA COGNATA TAT'JANA SCHUCHT

[Carcere di Milano] 8 agosto 1927

Carissima Tania,

ho ricevuto la tua lettera del 28 luglio e la lettera di Giulia¹. Non avevo ricevuto lettere dopo l'11 luglio ed ero in grande pena, tanto che ho fatto qualcosa che a te sembrerà una sciocchezza: non te la voglio dire, però, te la dirò quando verrai a colloquio. Mi dispiace che tu ti senta moralmente stanca. Mi dispiace tanto più, perché sono persuaso di avere contribuito a deprimermi. Cara Tania, ho sempre un grande timore che tu stia peggio di quanto mi scrivi e che ti possa trovare in qualche imbarazzo per causa mia. È questo uno

¹ La moglie di Gramsci, sorella di Tania (= Tatiana), nata a Ginevra (il padre era un rivoluzionario russo), cresciuta a Roma, violinista; tornata in Russia, conobbe Gramsci nel 1922 in una clinica presso Mosca; lo raggiunse in Italia per quasi un anno (1925-1926), ma una grave malattia mentale le impedì di assistere e rivedere il marito infermo. In questi affettuosi uffici la sostituì nobilmente Tatiana, che era rimasta a Roma, dottoressa in scienze: essa andò a Mosca, dove morì qualche anno più tardi, solo dopo la scomparsa del cognato.

stato d'animo che niente può distruggere. È radicato in me. Sai che nel passato io ho sempre fatto una vita da orso nella caverna proprio per questo stato d'animo: perché non volevo che nessuno fosse legato alle mie traversie. Ho cercato di farmi dimenticare anche dalla mia famiglia, scrivendo a casa il meno possibile. Basta! Vorrei fare qualcosa per farti sorridere almeno. Ti racconterò la storia dei miei passerotti. Devi dunque sapere che ho un passerotto e che ne ho avuto un altro che è morto, credo avvelenato da qualche insetto (una blatta o un millepiedi). Il primo passerotto era molto più simpatico dell'attuale. Era molto fiero e di una grande vivacità. L'attuale è modestissimo, di animo servile e senza iniziativa. Il primo divenne subito padrone della cella. Credo che avesse uno spirito eminentemente goethiano, come ho letto in una biografia a proposito dell'uomo biografato. *Ueber allen Gipfeln*². Conquistava tutte le cime esistenti nella cella e quindi si assideva per qualche minuto ad assaporarne la sublime pace. Salire sul tappo di una bottiglietta di tamarindo era il suo perpetuo assillo: e perciò una volta cadde in un recipiente pieno di rifiuti della caffettiera e fu lì lì per affogare. Ciò che mi piaceva in questo passero è che non voleva essere toccato. Si rivoltava ferocemente, con le ali spiegate, e beccava la mano con grande energia. Si era addomesticato, ma senza permettere troppe confidenze. Il curioso è che la sua relativa familiarità non fu graduale, ma improvvisa. Si muoveva per la cella, ma sempre nell'estremo opposto a me. Per attirarlo gli offrivamo una mosca in una scatoletta di fiammiferi; non la prendeva se non quando io ero lontano. Una volta invece di una, nella scatoletta erano cinque o sei mosche; prima di mangiare danzò freneticamente intorno per qualche secondo; la danza fu ripetuta sempre per le mosche numerose. Un mattino, rientrando dal passeggio, mi trovai il passero vicinissimo; non si staccò più, nel senso che da allora mi stava sempre vicino, guardandomi attentamente e venendo ogni tanto a beccarmi le scarpe per farsi dare qualcosa. Ma non si lasciò mai prendere in mano senza rivoltarsi e cercare subito di scappare. È morto lentamente, cioè ha avuto un colpo improvviso, di sera, mentre era accovacciato sotto il tavolino, ha strillato proprio come un bambino, ma è morto solo il giorno dopo: era paralizzato dal lato destro e si trascinava penosamente per mangiare e bere, poi di colpo morì. L'attuale passero invece è di una domesticità nauseante; vuole essere imbeccato, quantunque mangi da sé benissimo; viene sulla scarpa e si mette nella piega dei calzoni; se avesse le ali intiere volerebbe sul ginocchio; si vede che vuol farlo perché si allunga, freme, poi va sulla scarpa.

2 «Sopra tutte le cime», inizio di una celeberrima, folgorante lirica di Goethe (composta la sera del 6 settembre 1780), *Wandrer's Nachtlied* [Canto notturno di un viandante]. L'11 settembre 1928 Gramsci scrive all'ultimo fratello, Carlo: «Tra i miei libri di Ghilarza [in provincia di Cagliari, paese della madre, dove si erano trasferiti i Gramsci] ce n'è uno "Goethe, *Über allen Gipfeln*" (in tedesco, rilegato) che vorrei avere»; e l'8 ottobre: «si tratta di una delle tantissime antologie goethiane stampate in Germania, il cui titolo è preso dal primo verso di una brevissima poesia». In carcere Gramsci si era fatto mandare i *Gespräche* [Conversazioni] di Goethe con Eckermann, di cui tradusse una parte, come pure lettere e poesie di Goethe (notizia dell'edizione Caprioglio-Fubini).

Penso che morirà anch'esso, perché ha l'abitudine di mangiare le capocchie bruciate dei fiammiferi oltre al fatto che il mangiare sempre pane molle deve procurare a questi uccellini dei disturbi mortali. Per adesso è abbastanza sano, ma non è vivace; non corre, sta sempre vicino e si è già involontariamente preso alcune pedate. Ed ecco la storia dei miei passerini.

Scriverai tu a Giulia anche per me, è vero? Ho pensato di scriverle direttamente; che te ne pare? Sarebbe lo stesso, ma come fare a scrivere ogni settimana a te e a Giulia separatamente? Tutta la mia corrispondenza sarebbe impegnata; d'altronde io voglio scrivere a te ogni settimana. Cara Tania, ti voglio tanto bene e ti abbraccio.

Antonio

LETTERA ALLA MOGLIE JULIJA SCHUCHT

[Casa Penale di Turi] 30 dicembre 1929

Cara Giulia,

non mi sono ricordato di domandare a Tatiana con la quale ho avuto un colloquio qualche giorno fa, se ti aveva trasmesso le mie due ultime lettere a lei. Penso di sì, perché avevo domandato che lo facesse; perché volevo che tu fossi informata d'un mio stato d'animo, che si è attenuato, ma non è ancora completamente sparito, anche a costo di procurarti qualche dispiacere.

Ho letto con molto interesse la lettera in cui mi hai dato una impressione del grado di sviluppo di Delio¹. Le osservazioni che farò devono essere naturalmente giudicate tenendo presente alcuni criteri limitativi: 1) che io ignoro quasi tutto dello sviluppo dei bambini proprio nel periodo in cui lo sviluppo offre il quadro più caratteristico della loro formazione intellettuale e morale, dopo i due anni, quando si impadroniscono con una certa precisione del linguaggio, incominciano a formare nessi logici oltre che immagini e rappresentazioni; 2) che il giudizio migliore dell'indirizzo educativo dei bambini è e può essere solo di chi li conosce da vicino e può seguirli in tutto il processo di sviluppo, purché non si lasci acciecare dai sentimenti e non perda con ciò ogni criterio, abbandonandosi alla pura contemplazione estetica del bambino, che viene implicitamente degradato alla funzione di un'opera d'arte.

Dunque, tenendo conto di questi due criteri, che poi sono uno solo in due coordinate, mi pare che lo stato di sviluppo intellettuale di Delio, come risulta da ciò che mi scrivi, sia molto arretrato per la sua età, sia troppo infantile. Quando aveva due anni, a Roma, egli suonava il pianoforte, cioè aveva compreso la diversa gradazione locale delle tonalità sulla tastiera, dalla voce degli animali:

¹ Il primo figlio di Gramsci (nato nel 1924).

il pulcino a destra, e l'orso a sinistra, con gli intermedi di svariati altri animali. Per l'età di due anni non ancora compiuti questo procedimento era compatibile e normale; ma a cinque anni e qualche mese, lo stesso procedimento applicato all'orientamento, sia pure di uno spazio enormemente maggiore (non quanto può sembrare, perché le quattro pareti della stanza limitano e concretano questo spazio), è molto arretrato e infantile.

Io ricordo con molta precisione che a meno di cinque anni, e senza essere mai uscito da un villaggio, cioè avendo delle estensioni un concetto molto ristretto, sapevo con la stecca trovare il paese dove abitavo, avevo l'impressione di cosa sia un'isola e trovavo le città principali d'Italia in una grande carta murale; cioè avevo un concetto della prospettiva, di uno spazio complesso e non solo di linee astratte di direzione, di un sistema di misure raccordate, e dell'orientamento secondo la posizione dei punti di questi raccordi, alto-basso, destra-sinistra, come valori spaziali assoluti, all'infuori della posizione eccezionale delle mie braccia. Non credo di essere stato eccezionalmente precoce, tutt'altro. In generale ho osservato come i « grandi » dimentichino facilmente le loro impressioni infantili, che a una certa età svaniscono in un complesso di sentimenti o di rimpianti o di comicità o altro di deformante. Così si dimentica che il bambino si sviluppa intellettualmente in modo molto rapido, assorbendo fin dai primi giorni della nascita una quantità straordinaria di immagini che sono ancora ricordate dopo i primi anni e che guidano il bambino in quel primo periodo di giudizi più riflessivi, possibili dopo l'apprendimento del linguaggio. Naturalmente io non posso dare giudizi e impressioni generali, per l'assenza di dati specifici e numerosi; ignoro quasi tutto, per non dire tutto, perché le impressioni che mi hai comunicato non hanno nessun legame tra di loro, non mostrano uno sviluppo. Ma dal complesso di questi dati ho avuto l'impressione che la concezione tua e di altri della tua famiglia sia troppo metafisica, cioè presupponga che nel bambino sia in potenza tutto l'uomo e che occorra aiutarlo a sviluppare ciò che già contiene di latente, senza coercizioni, lasciando fare alle forze spontanee della natura o che so io. Io invece penso che l'uomo è tutta una formazione storica, ottenuta con la coercizione (intesa non solo nel senso brutale e di violenza esterna), e solo questo penso: che altrimenti si cadrebbe in una forma di trascendenza o di immanenza². Ciò che si crede forza latente non è, per lo più, che il complesso informe e indistinto delle immagini e delle sensazioni dei primi giorni, dei primi mesi, dei primi anni di vita, immagini e sensazioni che non sempre sono le migliori che si vuole immaginare. Questo modo di concepire l'educazione come sgomitamento di un filo preesistente ha avuto la sua importanza quando si contrapponeva alla scuola gesuitica³, cioè quando negava una filosofia ancora

² La pedagogia di Gramsci, fondandosi su una concezione della persona come storica, si oppone tanto alla concezione cristiana, teocentrica, con principio causale e finale fuori dell'uomo (trascendenza), quanto alla positivistico-deterministica (in questo contesto, immanenza).

³ La più vistosa manifestazione della pedagogia controriformistica, caratterizzata da una forte

peggiore, ma oggi è altrettanto superato. Rinunziare a formare il bambino significa solo permettere che la sua personalità si sviluppi accogliendo caoticamente dall'ambiente generale tutti i motivi di vita. È strano ed interessante che la psicoanalisi di Freud ⁴ stia creando, specialmente in Germania (a quanto mi appare dalle riviste che leggo), tendenze simili a quelle esistenti in Francia nel Settecento ⁵; e vada formando un nuovo tipo di « buon selvaggio » corrotto dalla società, cioè dalla storia. Ne nasce una nuova forma di disordine intellettuale molto interessante.

A tutte queste cose mi ha fatto pensare la tua lettera. Può darsi, anzi ⁶ molto probabile, che qualche mio apprezzamento sia esagerato e addirittura ingiusto. Ricostituire da un ossicino un megaterio ⁷ o un mastodonte era proprio di Cuvier ⁸, ma può avvenire che con un pezzo di coda di topo si ricostruisca invece un serpente di mare ⁹.

Ti abbraccio affettuosamente.

Antonio

ALTRA LETTERA ALLA MOGLIE

[Casa Penale di Turi] 1° giugno 1931

Carissima Giulia,

Tania mi ha trasmesso l'« epistola » di Delio (adopero la parola più letteraria) con la dichiarazione del suo amore per i racconti di Puškin ¹. Mi è piaciuta molto e vorrei sapere se questa espressione l'ha pensata Delio sponta-

costrizione disciplinare e formalistica. La reazione della pedagogia « naturale », alla quale Gramsci si riferisce, è essenzialmente quella di Rousseau.

⁴ Sigmund Freud (1856-1939), israelita austriaco, il più geniale psichiatra dei tempi moderni, elaboratore della psicanalisi: dottrina degli strati inconsci soggiacenti alla psiche cosciente, e terapia delle psicosi e nevrosi consistente nel portare alla luce, mediante opportune tecniche (associazioni), i traumi infantili « rimossi » o « spostati ». Gramsci è ostile al freudismo quanto le sue due componenti culturali: il comunismo russo e l'idealismo italiano. Qui comunque la critica di Gramsci è portante contro le triviali e dilettesche applicazioni educative della vera o creduta psicanalisi (allora in Germania, non ancora flagellata dal razzismo antifreudiano; oggi negli Stati Uniti e nel costume dipendente): applicazioni volte a evitare ogni correzione come possibile instauratrice di situazioni conflittuali, i cosiddetti « complessi » (termine rigorosamente tecnico non per nulla penetrato nel linguaggio quotidiano).

⁵ Il mito illuministico del « buon selvaggio », come felice stato di natura non corrotta dalla società, qui è evidentemente avvicinato alla pedagogia di Jean-Jacques Rousseau nell' *Émile ou de l'Éducation* (1762), manifesto d'un'educazione « ministra » e non coercitiva della natura (ma: « Emilio non è un selvaggio confinato nei deserti, è un selvaggio destinato ad abitare nelle città »).

⁶ Un mammifero fossile, come il mastodonte.

⁷ Georges Cuvier (1769-1832), fondatore dell'anatomia comparata, che gli servi di base per una sistematica zoologica e, applicata ai fossili, per la ricostruzione paleontologica.

⁸ Gramsci vuol dire, più per cortesia epistolare che per vera autoironia, che forse la sua fantasia ha lavorato troppo.

¹ Il più grande scrittore russo (1799-1837), su cui Gramsci si esercitava in carcere per impraticarsi nella lingua.

neamente o se si tratta di una reminiscenza letteraria. Vedo anche con una certa sorpresa che adesso tu non ti spaventi delle tendenze letterarie di Delio; mi pare che una volta eri persuasa che le sue tendenze fossero piuttosto da ... ingegnere che da poeta, mentre ora prevedi che egli leggerà Dante addirittura con amore. Io spero che ciò non avverrà mai², pur essendo molto contento che a Delio piaccia Puškin e tutto ciò che si riferisce alla vita creativa che sbizzozza le sue prime forme. D'altronde, chi legge Dante con amore? I professori riminchioniti che si fanno delle religioni di un qualche poeta o scrittore e ne celebrano degli strani riti filologici. Io penso che una persona intelligente e moderna deve legger i classici in generale con un certo « distacco », cioè solo per i loro valori estetici, mentre l'« amore » implica adesione al contenuto ideologico della poesia: si ama il « proprio » poeta, si « ammira » l'artista in generale. L'ammirazione estetica può essere accompagnata da un certo disprezzo « civile », come nel caso di Marx per Goethe³. Dunque sono contento che Delio ami le opere di fantasia e fantastichi anche per conto proprio; non credo che per ciò egli non possa diventare lo stesso un grande « ingegnere » costruttore di grattacieli o di centrali elettriche, anzi. Puoi domandare a Delio, da parte mia, quale dei racconti di Puškin ami di più; io veramente ne conosco solo due: *Il galletto d'oro* e *Il pescatore*. Conosco poi la storia della « catinella » col cuscino che salta come un ranocchietto, il lenzuolo che vola via, la candela che va a balzelloni a nascondersi sotto la stufa ecc., ma non è di Puškin. Te ne ricordi? Sai che ne ricordo ancora a memoria delle decine di versi? Vorrei raccontare a Delio una novella del mio paese che mi pare interessante. Te la riassumo e tu gliela svolgerai, a lui e a Giuliano⁴. — Un bambino dorme. C'è un bricco di latte pronto per il suo risveglio. Un topo si beve il latte. Il bambino, non avendo latte, strilla e la mamma strilla. Il topo disperato si batte la testa contro il muro, ma si accorge che non serve a nulla e corre dalla capra per avere del latte. La capra

2 Su questo punto Gramsci si esprime più chiaramente in altra lettera alla moglie del 5 settembre 1932: « Forse io ho distinto il godimento estetico e il giudizio positivo di bellezza artistica, cioè lo stato d'animo di entusiasmo per l'opera d'arte come tale, dall'entusiasmo morale, cioè dalla compartecipazione al mondo ideologico dell'artista, distinzione che mi pare criticamente giusta e necessaria. Posso ammirare esteticamente *Guerra e Pace* di Tolstoj e non condividere la sostanza ideologica del libro ... Così si può dire per Shakespeare, per Goethe e anche per Dante ». L'impazienza ideologica verso Dante può mirare alla cornice teologica o a interpretazioni politico-liberali come quella del Gentile (che figura in questa stessa antologia): « Non è forse la *Divina Commedia* un po' il canto del cigno medioevale, che pure anticipa i nuovi tempi e la nuova storia? », si chiede egli una volta. E l'attacco contro i dantisti può riconnettersi al lavoro che proprio in quei mesi Gramsci meditava sul canto di Farinata, e del quale fece sottoporre lo schema, che fu di massima approvato, al suo vecchio maestro Umberto Cosmo (1868-1944). Scriveva infatti alla cognata (21 marzo 1932): « La letteratura dantesca è così pletorica e prolissa, che l'unica giustificazione a scrivere qualcosa in proposito mi pare sia quella di dire qualcosa di veramente nuovo, con la maggiore precisione e col minimo di parole possibili. Lo stesso prof. Cosmo mi pare soffra un po' della malattia professionale dei dantisti ». Resta però che Gramsci era di formazione troppo crociana per non sottovalutare la reazione etnica della moglie (come di Puškin e di tutta la tradizione russa) davanti a Dante, sentito, nonostante e attraverso la somma sapienza, come familiare e anzi popolare: sola posizione atta a superare il dantismo morto degli italiani moderni.

3 Ma lo scritto del 1847 cui sembra si alluda, è di Engels, non di Marx (Caprioglio-Fubini).

4 Il secondogenito di Gramsci (nato nel 1926, e che il padre non vide mai).

gli darà il latte se avrà l'erba da mangiare. Il topo va dalla campagna per l'erba e la campagna arida vuole acqua. Il topo va dalla fontana. La fontana è stata rovinata dalla guerra e l'acqua si disperde: vuole il mastro muratore che la riatti. Il topo va dal mastro muratore: vuole le pietre. Il topo va dalla montagna e avviene un sublime dialogo tra il topo e la montagna che è stata disboscata dagli speculatori e mostra dappertutto le sue ossa senza terra. Il topo racconta tutta la storia e promette che il bambino cresciuto ripianterà pini, quercie, castagni, ecc. Così la montagna dà le pietre ecc. e il bimbo ha tanto latte che si lava anche col latte. Cresce, pianta gli alberi, tutto muta; spariscono le ossa della montagna sotto nuovo humus, la precipitazione atmosferica ridiventa regolare perché gli alberi trattengono i vapori e impediscono ai torrenti di devastare la pianura ecc. Insomma il topo concepisce una vera e propria *piatiletka*⁵. È una novella propria di un paese rovinato dal disboscamento. Carissima Giulia, devi proprio raccontare questa novella e poi comunicarmi le impressioni dei bimbi. Ti abbraccio teneramente.

Antonio

DA « LETTERATURA E VITA NAZIONALE »

CARATTERE NON NAZIONALE-POPOLARE DELLA LETTERATURA ITALIANA

Nesso di problemi. Polemiche sorte nel periodo di formazione della nazione italiana e della lotta per l'unità politica e territoriale e che hanno continuato e continuano ad ossessionare almeno una parte degli intellettuali italiani. Alcuni di tali problemi, molto antichi (come quello della lingua), risalgono ai primi tempi della formazione di una unità culturale italiana. Sono nati per il confronto tra le condizioni generali dell'Italia e quelle di altri paesi, specialmente della Francia¹, o per il riflesso di condizioni peculiari italiane come il fatto che la penisola fu la sede dell'impero romano e divenne la sede del maggiore centro della religione cristiana. L'insieme di questi problemi è il riflesso della faticosa elaborazione di una nazione italiana di tipo moderno, contrastata da condizioni di equilibrio di forze interne e internazionali.

Non è mai esistita una coscienza, tra le classi intellettuali e dirigenti, che esista un nesso tra questi problemi, nesso di coordinazione e di subordinazione.

⁵ « Piano quinquennale » (in trascrizione, *piatiletka*). Il primo, a cui qui si allude, era stato bandito da Stalin nel 1928.

¹ In particolare, circa la questione della lingua, ciò vale per il Manzoni; ma un tema gramsciano è che la vita intellettuale italiana fino all'affermarsi dell'idealismo sia stata artificiosamente, cioè con altre premesse storiche, « un fenomeno di provincialismo francese ».

Nessuno ha mai presentato questi problemi come un insieme collegato e coerente, ma ognuno di essi si è ripresentato periodicamente a seconda di interessi polemici immediati, non sempre chiaramente espressi, senza volontà di approfondimento; la trattazione ne è stata perciò fatta in forma astrattamente culturale, intellettualistica, senza prospettiva storica esatta e pertanto senza che se ne prospettasse una soluzione politico-sociale concreta e coerente.

Quando si dice che non è mai esistita una coscienza dell'unità organica di tali problemi, occorre intendersi: forse è vero che non si è avuto il coraggio di impostare esaurientemente la quistione, perché da una tale impostazione rigorosamente critica e consequenzialista si temeva derivassero immediatamente pericoli vitali per la vita nazionale unitaria; questa timidezza di molti intellettuali italiani deve essere a sua volta spiegata, ed è caratteristica della nostra vita nazionale. D'altronde, pare inconfutabile che nessuno di tali problemi può essere risolto isolatamente (in quanto essi sono ancora attuali e vitali). Pertanto una trattazione critica e spassionata di tutte queste quistioni, che ancora ossessionano gli intellettuali e anzi vengono oggi presentate come in via di organica soluzione (unità della lingua, rapporto tra arte e vita ², quistione del romanzo e del romanzo popolare, quistione di una riforma intellettuale e morale, cioè di una rivoluzione popolare che abbia la stessa funzione della Riforma protestante nei paesi germanici e della Rivoluzione francese, quistione della « popolarità » del Risorgimento, che sarebbe stata raggiunta con la guerra del 1915-18 e coi rivolgimenti successivi, onde l'impiego inflazionistico dei termini di rivoluzione e rivoluzionario) ³, può dare la traccia più utile per ricostruire i caratteri fondamentali della vita culturale italiana e delle esigenze che da essi sono indicate e proposte per la soluzione.

Ecco il « catalogo » delle più significative quistioni da esaminare ed analizzare: 1) « perché la letteratura italiana non è popolare in Italia? » (per usare l'espressione di Ruggero Bonghi) ⁴; 2) esiste un teatro italiano? polemica impostata da Ferdinando Martini ⁵ e che va collegata con l'altra sulla maggiore o minore vitalità del teatro dialettale e di quello in lingua; 3) quistione della lingua nazionale, così come fu impostata da Alessandro Manzoni; 4) se sia esistito un romanticismo italiano; 5) è necessario provocare in Italia una riforma religiosa come quella protestante? Cioè l'assenza di lotte religiose vaste e profonde determinata dall'essere stata in Italia la sede del papato quando fermentarono le innovazioni politiche che sono alla base degli Stati moderni, fu origine di progresso o di regresso?; 6) l'Umanesimo e il Rinascimento sono stati progressivi o regressivi?; 7) impopolarità del Risorgimento, ossia indifferenza popolare nel

² Allusione al « contenutismo » di una parte della propaganda fascista, con relativa battaglia contro il « calligrafismo » delle « torri d'avorio ».

³ Applicati in particolare al fascismo.

⁴ Allusione alle lettere con quel titolo del poligrafo, e statista di destra, napoletano Ruggiero Bonghi (1826-1895), risalenti all'epoca (1855) del suo sodalizio col Manzoni e col Rosmini.

⁵ Tra le numerose attività del Martini (1841-1928) fu anche quella, oltre che di autore drammatico, di critico teatrale (*Al teatro*, 1895).

periodo delle lotte per l'indipendenza e l'unità nazionale; 8) apoliticismo del popolo italiano, che viene espresso con le frasi di « ribellismo », di « sovversivismo », di « antistatalismo » primitivo ed elementare; 9) non-esistenza di una letteratura popolare in senso stretto (romanzi d'appendice, d'avventure, scientifici, polizieschi, ecc.) e « popolarità » persistente di questo tipo di romanzo tradotto da lingue straniere, specialmente dal francese; non-esistenza di una letteratura per l'infanzia. In Italia il romanzo popolare di produzione nazionale è quello anticlericale oppure le biografie di briganti. Si ha però un primato italiano nel melodramma, che in un certo senso è il romanzo popolare musicato.

Una delle ragioni per cui tali problemi non sono stati trattati esplicitamente e criticamente è da trovarsi nel pregiudizio retorico (d'origine letteraria) che la nazione italiana sia sempre esistita da Roma antica ad oggi e su alcuni altri idoli e borie⁶ intellettuali che, se furono « utili » politicamente nel periodo della lotta nazionale, come motivo per entusiasmare e concentrare le forze, sono inette criticamente e, in ultima istanza, diventano un elemento di debolezza, perché non permettono di apprezzare giustamente lo sforzo compiuto dalle generazioni che realmente lottarono per costituire l'Italia moderna e perché inducono a una sorta di fatalismo e di aspettazione passiva di un avvenire che sarebbe predeterminato completamente dal passato. Altre volte questi problemi sono mal posti per l'influsso di concetti estetici di origine crociana⁷, specialmente quelli concernenti il così detto « moralismo » nell'arte, il « contenuto » estrinseco all'arte, la storia della cultura da non confondersi con la storia dell'arte, ecc. Non si riesce a intendere concretamente che l'arte è sempre legata a una determinata cultura o civiltà, e che, lottando per riformare la cultura, si giunge a modificare il « contenuto » dell'arte, si lavora a creare una nuova arte, non dall'esterno (pretendendo un'arte didascalica, a tesi, moralistica), ma dall'intimo, perché si modifica tutto l'uomo in quanto si modificano i suoi sentimenti, le sue concezioni e i rapporti di cui l'uomo è l'espressione necessaria.

Connessione del « futurismo » col fatto che alcune di tali quistioni sono state mal poste e non risolte, specialmente il futurismo nella forma più intelligente datagli dai gruppi fiorentini di « Lacerba »⁸ e della « Voce », col loro « romanticismo » o *Sturm und Drang*⁹ popolare. Ultima manifestazione: Strapaese¹⁰. Ma sia il futurismo di Marinetti, sia quello di Papini, sia Strapaese hanno urtato, oltre al resto, in questo ostacolo: l'assenza di carattere e di fermezza dei loro in-

6 Nel senso degli « idola » baconiani e della vichiana « boria delle nazioni ».

7 In quanto la critica crociana, indifferente ai contenuti in quanto tali, non incoraggia ad alcuna pragmaticità letteraria.

8 Cfr. note introduttive a Marinetti e Papini.

9 Movimento preromantico tedesco (a cui parteciparono Goethe, Schiller, Herder ecc.), che prende nome (« Tempesta e impeto ») da un dramma (1776) di F. M. Klinger. Qui vale per ogni manifestazione letteraria di energia primordiale.

10 Tendenza nazionalistico-popolareggiante, con relativa interpretazione dello squadristico fascista, rappresentata soprattutto, con forte dose d'umorismo, dal « Selvaggio » (fondato nel 1926) di Mino Maccari (autore del *Trastullo di Strapaese*, 1927) e dall'« Italiano » (fondato nel 1927) di Leo Longanesi.

scenatori e la tendenza carnevalesca e pagliaccesca dei piccoli borghesi intellettuali, aridi e scettici.

Anche la letteratura regionale è stata essenzialmente folcloristica e pittoresca: il popolo « regionale » era visto « paternalisticamente », dall'esterno, con spirito disincantato, cosmopolitico, da turisti in cerca di sensazioni forti e originali per la loro crudezza. Agli scrittori italiani ha proprio nociuto l'« apoliticismo » intimo, verniciato di retorica nazionale verbosa. Da questo punto di vista sono stati più simpatici Enrico Corradini ¹¹ e il Pascoli ¹², col loro nazionalismo confessato e militante, in quanto cercarono risolvere il dualismo letterario tradizionale tra popolo e nazione, sebbene siano caduti in altre forme di retorica e di oratoria.

Per questo argomento è da studiare il volume di B. Croce: *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Laterza, Bari, 1933. Il concetto di « popolare » nel libro del Croce non è quello di queste note: per il Croce si tratta di un atteggiamento psicologico, per cui il rapporto tra poesia popolare e poesia d'arte è come quello tra il buon senso e il pensiero critico, tra l'accorgimento naturale e l'accorgimento esperto, tra la candida innocenza e l'avveduta e accurata bontà. Tuttavia, dalla lettura di alcuni saggi di questo libro, pubblicati nella « Critica » ¹³, pare si possa dedurre che, mentre dal '300 al '500 la poesia popolare, anche in questo senso, ha una importanza notevole, perché è legata ancora a una certa vivacità di resistenza delle forze sociali sorte col movimento di ripresa verificatosi dopo il Mille e culminato nei Comuni, dopo il '500 queste forze sono abbruttite completamente e la poesia popolare decade fino alle forme attuali, in cui l'interesse popolare è soddisfatto dal *Guerin Meschino* ¹⁴ e da simile letteratura. Dopo il '500 cioè si rende radicale quel distacco tra intellettuali e popolo che è alla base di queste note, e che tanto significato ha avuto per la storia italiana moderna politica e culturale.

¹¹ Esponente (1865-1931) del nazionalismo, poi confluito nel fascismo, che ebbe per organo (1903-1906) « Il Regno ».

¹² Allusione all'atteggiamento dell'ultimo Pascoli, sia in poesia (*Poemi del Risorgimento* ecc.) sia in sedi oratorie (come nel discorso per la guerra di Libia *La grande proletaria si è mossa*).

¹³ Gramsci giudicava di molti fatti letterari attraverso le riviste che poteva procurarsi in carcere.

¹⁴ Romanzo del quattrocentista Andrea da Barberino, diventato ultrapopolare (compilazione prosastica di materia francese).

PIERO GOBETTI

Nato a Torino nel 1901, morto in esilio a Parigi nel 1926. Inesauribile promotore di iniziative culturali, editore, fondatore di riviste, può anzitutto esser definito un persecutore del movimento vociano nel dopoguerra: ciò spiega la sua amicizia con Prezzolini, la sua devozione per Salvemini, la sua attenzione al Croce come a maestro di concretezza. Tanto più moralmente intransigente quanto più calamitosi i tempi, Gobetti era però sprovvisto di fanatismo, come mostrò ospitando con simpatia nelle sue edizioni Curzio Malaparte (Suckert), allora dichiaratamente fascista. Il periodico a cui è soprattutto legato il nome di Gobetti fu « La Rivoluzione Liberale », « rivista storica settimanale di politica », il cui primo numero uscì il 12 febbraio 1922, « continuando e ampliando un movimento iniziato da quasi quattro anni con la rivista 'Energie Nuove' », e che poté durare fino al 1925, anno in cui, superata la crisi del delitto Matteotti, il fascismo s'impianò come regime. Lo stesso titolo della rivista ebbe il più mordente e organico degli scritti politici di Gobetti (1924): in esso si manifesta l'assunto fondamentale e in qualche modo paradossale dell'autore, che è di unire l'istanza liberale, portato di un'esigua minoranza (la borghesia non è stata pari all'impresa del Risorgimento), a quella « democrazia dal basso » (la formula riecheggia il socialismo anarchico) di cui egli vedeva un esempio nel movimento torinese dei consigli di fabbrica, promosso dai socialisti (ben presto comunisti) dell'« Ordine Nuovo » per la formazione d'un'aristocrazia operaia (sul giornale comunista Gobetti tenne la rubrica di critica drammatica). Lieviti insieme comunisti e libertari si innestavano così ai tradizionali temi idealistici, meridionalistici ecc. del vocianesimo, allargati alla massima comprensione (per esempio verso il Partito Popolare Italiano di don Luigi Sturzo, prima organizzazione politica delle masse cattoliche italiane).

Gobetti, divenuto il più giovane rappresentante d'un antifascismo intelligente e animoso, fu perseguitato dal regime, anche con la violenza fisica, e costretto a riparare all'estero, dove morì subito dopo. Alla fine del 1924 Gobetti aveva fondato il quindicinale « Il Baretto » (del resto, fin dal primo numero della « Rivoluzione Liberale », preannunciato come suo « supplemento letterario mensile »), una sorta di prosecuzione anche tipografica della « Voce », con accento più culturale e meno immediatamente politico, il cui articolo programmatico significativamente s'intitolava *Illuminismo*. Sul « Baretto », con altri valenti collaboratori (non mancò neppure il Croce), si vedono comparire alcuni dei maggiori nomi nuovi del Novecento, da Montale a Debenedetti; sì che anche sul piano letterario (il giornale formalmente sopravvisse di qualche anno alla morte del fondatore) Gobetti, uno dei futuri maestri di « Giustizia e Libertà », apparve precursore della cultura italiana nel secondo quarto del secolo.

Le opere di Piero Gobetti sono state ristampate in questo dopoguerra dall'Einaudi di Torino. Dalla *Rivoluzione liberale* (volume, non rivista; ristampa 1949) si estrae il capitolo sul primo comunismo torinese e in particolare su Gramsci, con una piana e articolata giustificazione della loro natura di modello per Gobetti.

DA « LA RIVOLUZIONE LIBERALE » I COMUNISTI

LA FABBRICA

Per gli sforzi di un nucleo intelligente di capitani d'industria (i soli borghesi che abbia avuto l'Italia) c'era a Torino, almeno inizialmente, prima della guerra europea, una industria moderna.

La guerra la ingiganti: per opera di Giovanni Agnelli, si venne creando intorno alle officine Fiat un organismo industriale da cui tutta l'attività cittadina ritrasse nuova fisionomia.

« Si tratta — per dirla con uno scrittore comunista — di un gigantesco apparato industriale che corrisponde a un piccolo Stato capitalista, che è un piccolo Stato capitalista e imperialista, perché detta legge all'industria meccanica torinese, perché tende, con la sua produttività eccezionale, a prostrare e ad assorbire tutti i concorrenti, un piccolo Stato assoluto che ha il suo autocrate ».

L'importanza delle officine Fiat non si riduceva ai progressi della tecnica o dell'economia, ma dipendeva da una specifica situazione moderna.

Si veniva sviluppando in una grande città la prima industria modello che creava una nuova psicologia del cittadino.

Torino fu così la città moderna della penisola, sede di un'industria aristocratica accentrata, per selezione di spiriti e di capacità, nelle mani di pochi uomini geniali, e divenuta la cellula iniziale di un organismo economico in cui la coordinazione degli elementi e l'esperienza dei nuovi sistemi produttivi alimentava negli individui una coscienza sociale. Soltanto queste caratteristiche possono spiegare l'originalità della vita politica torinese, mentre a Milano il diletterismo commerciale (Notari)¹ suscita una psicologia riformista contraria alla politica intransigente della città industriale. Infatti a Torino l'accentramento industriale venne creando l'accentramento operaio. La selezione degli spiriti direttivi promosse la selezione delle intelligenze operaie e il raffinamento delle virtù della mano d'opera. Né questi coefficienti di progresso tecnico possono rimanere inerti di conseguenze politiche.

Il capitalismo, seguendo la sua estrema logica ideale, con un processo che sembrava dar ragione a Marx, costringeva il movimento operaio a riprendere le sue premesse ideali, a organizzarsi intorno al suo centro di vita quotidiano e lo aiutava direttamente ad esprimere la sua logica di ribelle.

I vecchi miti della socialdemocrazia italiana e straniera (fragili documenti di rivoluzionariato o di riformismo secondo i diversi temperamenti che li rivevano) caddero inutili di fronte all'esperienza diretta. Alla visione politica di

¹ Umberto Notari, rozzo pubblicista oggi dimenticato.

chi li accettava restò il dilemma tra la confusa agitazione demagogica (Bombacci) ² o il pauroso ripiegamento retrivo del riformismo.

Chi, avvertendo le nuove esigenze delle classi popolari, si provò a studiarle, poté constatare che la loro struttura era fundamentalmente mutata. S'affermavano qua e là vigorose minoranze operaie che, conquistata la propria coscienza di classe, ne deducevano con logica infallibile posizioni pratiche di lotta. L'ideale di una classe operaia aristocratica, conscia della sua forza, capace di rinnovare se stessa e la vita politica, quale era balenata alla visione storica di Marx, intuizione che rimane per noi al disopra delle macchinose costruzioni economiche la parte viva del marxismo, trovava una risonanza concreta per cui inserirsi fecondamente nello sviluppo dell'economia italiana.

La specializzazione quasi tayloristica ³ del lavoro suscitava nell'operaio la coscienza della sua necessità. D'altra parte, contro l'umile ideale americano e protestante di un lavoro ridotto a puro fatto meccanico, complesse esigenze di produzione, che facevano partecipare un nucleo sempre più numeroso di eletti al segreto e alle difficoltà del lavoro qualificato, generavano nei salariati una coscienza oscura di idealismo aristocratico che fermentava in un bisogno di potere.

S'incontravano così due momenti della civiltà moderna proprio nella fase più tormentosa del loro ascendere. Intorno ai nuclei più veggenti degli operai e degli intraprenditori si raccoglievano dall'una parte e dall'altra i gregari recando alimento di complesse esigenze alla lotta.

La città divenuta centro della vita e delle aspirazioni che la circondano obbliga gli immigrati (operai manuali e piccoli borghesi commercianti) ad accettare il loro posto di combattimento tra le contrastanti esigenze di una dialettica che li sovrasta.

Di fronte all'Italia, indifferente a questo processo improvviso e turbinoso, parve che a Torino dovesse incombere un'altra volta il compito di riconquistare la penisola alla vita europea.

La teoria di questa nuova realtà economica fu tracciata frammentariamente e parzialmente dai giovani dell'«Ordine Nuovo». Essi elaborarono attraverso l'esperienza politica che si svolgeva dinanzi ai loro occhi, l'idea di un organismo che raccogliesse tutti gli sforzi produttivi legittimi, aderendo plasticamente alla realtà delle forze storiche e ordinandole liberamente in una gerarchia di funzioni, di valori, di necessità. Il consiglio di fabbrica, nel quale le esigenze del risparmio, dell'intrapresa e dell'opera esecutrice si organizzano secondo il pregio che è peculiare di ciascuno, nella misura dell'attività svolta, fu la loro idea nuova e precisa in nome della quale cercarono di chiamare a raccolta gli operai e di dare loro una personalità politica.

² Nicola Bombacci, esagitato deputato comunista, che doveva finire collaboratore del fascismo repubblicano, fucilato a Dongo nel 1945.

³ F. W. Taylor (1856-1915), americano, fu il primo organizzatore scientifico del lavoro industriale.

Accanto e contro questa caratteristica esperienza torinese si avvertivano intanto in Italia le risonanze imprecise di una nuova situazione internazionale che suscitava complessi ideali nel travaglio di difficili antinomie: le avanguardie rivoluzionarie torinesi si trovarono così di fronte all'ostacolo dei nuovi problemi di tattica, teoria e psicologia popolare determinati dalla situazione generale. La crisi rivoluzionaria internazionale, fatta di aspirazioni messianiche insoddisfatte, di miseria e di impotenza prevalenti nelle maggioranze, diventava per l'appunto l'antitesi dei propositi e dell'azione alimentati nelle aristocrazie proletarie per un'esperienza caratteristica e autonoma.

Il problema contro cui si spezzarono le energie dei teorici torinesi del consiglio di fabbrica fu il rapporto e la coordinazione tra la confusa incertezza dei riposti impulsi dominanti nelle masse popolari della nazione e il loro istinto rivoluzionario concreto.

GRAMSCI

Se si vuole penetrare nelle intime caratteristiche di cultura e di psicologia del gruppo che diresse il movimento comunista torinese bisogna risalire alla storia del giornalismo socialista negli anni di guerra.

Nel 1914 il socialismo torinese aveva la stessa impreparazione e superficialità provinciale che vedemmo caratteristica di tutto il movimento italiano. Invece di una politica di ideali, capace di esercitare un'influenza educatrice, invece di organizzare le idee almeno intorno all'astratta e pur sempre generosa bandiera dell'internazionalismo, professarono i più, prendendolo a prestito dai giolittiani, un gretto neutralismo, arido, privo di motivi spirituali, utilitarista, a mala pena giustificabile in una mentalità di governo, ma affatto ripugnante a un partito di popolo.

La mancanza di idealità e di intransigenza nel partito corrispondeva alla mancanza di un nucleo di dirigenti colti e operosi.

La fisionomia del vecchio socialismo torinese fu data quasi essenzialmente dall'esistenza dell'Alleanza Cooperativa, grande organismo economico che si rivelò capace di sostenere la concorrenza del libero commercio nel provvedere alle esigenze del consumo, ma, in sede politica, fu scuola di collaborazionismo e di spirito burocratico. Né alcuna corrente che divenisse dominante nel partito ne poté prescindere, perché questa era la vera base finanziaria del partito, nella sua azione locale. Nofri, tecnico del cooperativismo, nel quale poté anche trovare il suo canonicato; Casalini, il missionario dell'igiene, il medico dei poveri, che lavorando nel suo Comune esauriva tutti i suoi ideali filantropici; Morgari, l'apostolo popolare nella lotta contro i soprusi e i privilegi, furono le figure eminenti e popolari nella psicologia rudimentale delle masse. Il « marchese » Balsamo-Crivelli, il raffinato dell'erudizione, il Pastonchi degli studi storici, e il « profes-

sore » Zino Zini recarono al quadro i necessari colori romantici, con la loro adesione aristocratica e filosofica alla causa degli umili e degli oppressi ⁴.

La preparazione e la fisionomia spirituale di Antonio Gramsci invece apparivano profondamente diverse da queste tradizioni già negli anni in cui egli compiva i suoi studi letterari all'Università di Torino e si era iscritto al partito socialista, probabilmente per ragioni umanitarie maturate nel pessimismo della sua solitudine di sardo emigrato.

Pare venuto dalla campagna per dimenticare le sue tradizioni, per sostituire l'eredità malata dell'anacronismo sardo con uno sforzo chiuso e inesorabile verso la modernità del cittadino. Porta nella persona fisica il segno di questa rinuncia alla vita dei campi, e la sovrapposizione quasi violenta di un programma costruito e ravvivato dalla forza della disperazione, dalla necessità spirituale di chi ha respinto e rinnegato l'innocenza nativa. Antonio Gramsci ha la testa di un rivoluzionario; il suo ritratto sembra costruito dalla sua volontà, tagliato rudemente e fatalmente per una necessità intima, che dovette essere accettata senza discussione: il cervello ha soverchiato il corpo. Il capo dominante sulle membra malate sembra costruito secondo i rapporti logici necessari per un piano sociale, e serba dello sforzo una rude serietà impenetrabile; solo gli occhi mobili e ingenui ma contenuti e nascosti dall'amarezza interrompono talvolta con la bontà del pessimista il fermo vigore della sua razionalità. La voce è tagliente come la critica dissolutrice, l'ironia s'avvelena nel sarcasmo, il dogma vissuto con la tirannia della logica toglie la consolazione dell'umorismo. C'è nella sua sincerità aperta il peso di un corruccio inaccessibile; dalla condanna della sua solitudine sdegnosa di confidenze sorge l'accettazione dolorosa di responsabilità più forti della vita, dure come il destino della storia; la sua rivolta è talora il risentimento e talora il corruccio più profondo dell'isolano che non si può aprire se non con l'azione, che non può liberarsi dalla schiavitù secolare se non portando nei comandi e nell'energia dell'apostolo qualcosa di tirannico. L'istinto e gli affetti si celano ugualmente nella riconosciuta necessità di un ritmo di vita austera nelle forme e nei nessi logici; dove non vi può essere unità serena e armonia supplirà la costrizione, e le idee domineranno sentimenti e espansioni. L'amore per la chiarezza categorica e dogmatica, propria dell'ideologo e del sognatore, gli interdicono la simpatia e la comunicazione, sicché sotto il fervore delle indagini e l'esperienza dell'inchiesta diretta, sotto la preoccupazione etica del programma, sta un rigorismo arido e una tragedia cosmica che non consente un respiro di indulgenza. Lo studente conseguiva la liberazione dalla retorica propria della razza negando l'istinto per la letteratura e il gusto innato nelle ricerche ascetiche del glottologo; l'utopista detta il suo imperativo categorico agli strumenti dell'industria moderna, regola

⁴ Dei socialisti torinesi qui nominati il più noto fu Oddino Morgari, promotore del movimento cooperativo, poi emigrato in Francia. Gustavo Balsamo Crivelli (congiunto del poeta Riccardo), direttore e collaboratore dei *Classici Italiani* della U. T. E. T., è avvicinato al Pastonchi, verseggiatore mondanico, semplicemente per il comune estetismo.

colla logica che non può fallire i giri delle ruote nella fabbrica, come un amministratore fa i suoi calcoli senza turbarsi, come il generale *conta* le unità organiche apprestate per la battaglia: sulla vittoria non si calcola e non si fanno previsioni perché la vittoria sarà il segno di Dio, sarà il risultato matematico del rovesciamento della praxis ⁵. Il senso epico è dato qui dal freddo calcolo e dalla sicurezza silenziosa: c'è la borghesia che congiura per la vittoria del proletariato.

Come scrittore Gramsci fu una rivelazione dell'«Avanti!». Nella pagina dedicata alla vita torinese egli ebbe una rubrica sua, *Sotto la Mole* ⁶, di polemica distruttrice e di satira acerba: nei suoi scritti si sentì subito uno stile feroce, incalzante, dialettico, serenamente rude: la lucida disperazione catastrofica di Marx mescolata con le visioni di dialettica storica di Oriani ⁷, e l'arte delle risposte e delle costruzioni armoniche attinte dai classici.

Ma la sua attività di teorico del processo rivoluzionario incomincia con l'opera prestata nel «Grido del Popolo». Il piccolo settimanale di propaganda del partito diventò nel 1918 una rivista di cultura e di pensiero. Pubblicò le prime traduzioni degli scritti rivoluzionari russi, propose l'esegesi politica dell'azione dei bolscevichi. L'animatore di queste ricerche, benché il direttore apparente sia altri, è il cervello di Gramsci. La figura di Lenin gli appariva come una volontà eroica di liberazione: i motivi ideali che costituivano il mito bolscevico, nascostamente fervidi nella psicologia popolare, dovevano agire non come il modello di una rivoluzione italiana ma come l'incitamento a una libera iniziativa operante dal basso.

.....

⁵ La filosofia della *praxis* è la denominazione ufficiale del marxismo.

⁶ S' intende la Mole Antonelliana.

⁷ Alfredo Oriani (1852-1909), più tardi (anche per la nascita romagnola) considerato un precursore del fascismo, è naturalmente qui presente come «filosofo della storia» e profeta del nazionalismo, cioè quale autore della *Lotta politica in Italia* e della *Rivolta ideale*, sebbene oggi l'accento della critica tenderebbe a cadere sul romanziere (*Vortice*, *Olocausto* ecc.).

CARLO LEVI

Nato a Torino nel 1902, medico e pregevole pittore (di gusto espressionistico); attivo cospiratore antifascista; appartenne al Partito d'azione, passando dopo la sua dissoluzione al fiancheggiamento dell'estrema sinistra (attualmente è senatore). Diventò inaspettatamente scrittore con *Cristo si è fermato a Eboli* (1945), brillante rapporto sull'arcaicissima vita della Lucania in una cui borgata era stato mandato al confino di polizia dal regime fascista. Sono poi seguiti altri saggi sociologici, memorie di vita politica, resoconti di viaggi (in Sicilia, Russia, Germania); ma si tornerà a cercare in quel primo libro, uno dei più caratteristici dell'immediato dopoguerra, la grazia dell'incontro fra un mondo contadino di cultura « primitiva » e un impregiudicato spirito di osservazione: incontro di quell'« antropologia culturale » che sarebbe poi venuta di moda anche da noi e d'una poesia controllata dall'intelligenza. Ed era l'acuto contributo etnologico di un settentrionale alla conoscenza della vessata « questione meridionale ».

Seguono alcune pagine da *Cristo si è fermato a Eboli* (edito dall'Einaudi di Torino), il cui titolo è un proverbio lucano inteso a significare l'abbandono della regione da parte della civiltà (per Eboli, in provincia di Salerno, si accede alla Basilicata).

DA « CRISTO SI È FERMATO A EBOLI »

[I « MONACHICCHI »]

È molto più facile e meno delusivo che non seguendo le indicazioni dei sogni, trovare un tesoro quando si riesce a farsene insegnare il nascondiglio, e a farcisi accompagnare da uno dei piccoli esseri che conoscono i segreti della terra. I monachicchi sono gli spiriti dei bambini morti senza battesimo: ce ne sono moltissimi qui, dove i contadini tardano spesso molti anni a battezzare i propri figli. Quando mi chiamavano a curare qualche ragazzo, magari di dieci o dodici anni, la prima domanda della madre era: — C'è pericolo che muoia? Perché allora chiamerò subito il prete per battezzarlo. Non s'è ancora fatto, finora: ma se dovesse morire, non sia mai —. I monachicchi sono esseri piccolissimi, allegri, aerei: corrono veloci qua e là, e il loro maggior piacere è di fare ai cristiani ogni sorta di dispetti. Fanno il solletico sotto i piedi agli uomini addormentati, tirano via le lenzuola dei letti, buttano sabbia negli occhi, rovesciano bicchieri pieni di vino, si nascondono nelle correnti d'aria e fanno volare le carte, e cadere i panni stesi in modo che si insudicino, tolgono la sedia di sotto alle donne sedute, nascondono gli

oggetti nei luoghi più impensati, fanno cagliare il latte, danno pizzicotti, tirano i capelli, pungono e fischiano come zanzare. Ma sono innocenti: i loro malanni non sono mai seri, hanno sempre l'aspetto di un gioco, e, per quanto fastidiosi, non ne nasce mai nulla di grave. Il loro carattere è una saltellante e giocosa bizzarria, e sono quasi inafferrabili. Portano in capo un cappuccio rosso, più grande di loro: e guai se lo perdono: tutta la loro allegria sparisce ed essi non cessano di piangere e di desolarsi finché non l'abbiano ritrovato. Il solo modo di difendersi dai loro scherzi è appunto di cercare di afferrarli per il cappuccio: se tu riesci a prenderglielo, il povero monachicchio scappucciato ti si butterà ai piedi, in lagrime, scongiurandoti di restituirglielo. Ora, i monachicchi, sotto i loro estri e la loro giocondità infantile, nascondono una grande sapienza: essi conoscono tutto quello che c'è sotterra, sanno il luogo nascosto dei tesori. Per riavere il suo cappuccio rosso, senza cui non può vivere, il monachicchio ti prometterà di svelarti il nascondiglio di un tesoro. Ma tu non devi accontentarlo fino a che non ti abbia accompagnato; finché il cappuccio è nelle tue mani, il monachicchio ti servirà, ma appena riavrà il suo prezioso copricapo, fuggirà con un gran balzo, facendo sberleffi e folli salti di gioia, e non manterrà la sua promessa.

Questa specie di gnomi o di folletti si vedono frequentemente, ma acchiapparli è difficilissimo. La Giulia ne aveva visti, e la sua amica la Parroccola anche, e molti contadini di Gagliano¹: ma nessuno di loro aveva potuto afferrare il cappuccio, e obbligare il monachicchio ad accompagnarli al tesoro. A Grassano c'era un giovanotto sui vent'anni, un manovale robusto, Carmelo Coiro, dalla faccia quadrata e bruciata dal sole, che veniva spesso, la sera, a bere un bicchiere di vino all'albergo di Prisco. Faceva l'operaio, lavorava a giornata nei campi, o nei lavori stradali: ma la sua passione, il suo ideale sarebbe stato di fare il corridore ciclista. Aveva letto delle imprese di Binda e di Guerra², la sua fantasia s'era accesa, e, su una sua vecchia bicicletta sgangherata, passava tutte le ore libere, e le domeniche, a correre, per allenarsi sulle tremende salite e sulle giravolte delle strade attorno al paese: si spingeva talvolta, nella polvere e nel caldo, fino a Matera, o fino a Potenza, e davvero non gli mancava né la forza, né la pazienza, né il fiato. Voleva andare nel nord in bicicletta, e diventare corridore. Quando gli dissi che se si fosse deciso avrei potuto indirizzarlo a un mio conoscente, giornalista sportivo, amico personale e biografo del grande Alfredo Binda, Carmelo credette di aver raggiunto il colmo della felicità: e lo vedevo sempre ricomparire, col viso pieno di speranza, nella cucina di Prisco. In quei giorni, Carmelo lavorava, con una squadra di operai, a riattare la strada che porta ad Irsina, lungo il Bilioso, un torrentaccio malarico che corre fra le pietre per buttarsi più lontano, dopo Grottole, nel Basento. I badilanti usavano, nelle ore del maggior caldo, quando era impossibile lavorare, ritirarsi a dormire in una grotta naturale, una delle molte che

¹ Sotto questo nome si cela la località dove l'autore era al confino; Grassano, Irsina, Gròttòle sono in provincia di Matera.

² Alfredo Binda e Learco Guerra, due corridori ciclisti allora al culmine della fama.

bucano, in quel vallone, tutto il terreno, e che erano state, un tempo, il rifugio preferito dei briganti. Ma nella grotta c'era un monachicchio: lo spiritello bizzarro cominciò a fare i suoi dispettucci a Carmelo e ai suoi compagni: appena si erano appisolati, mezzi morti di fatica e di caldo, li tirava pel naso, li solleticava con delle pagliuzze, buttava dei sassi, li spruzzava con dell'acqua fredda, nascondeva le loro giacche o le loro scarpe, non li lasciava dormire, fischiava, saltellava dappertutto: era un tormento. Gli operai lo vedevano comparire fulmineo qua e là per la grotta, col suo grande cappuccio rosso, e cercavano in tutti i modi di prenderlo: ma quello era più svelto di un gatto e più furbo di una volpe: si persuasero presto che rubargli il cappuccio era cosa impossibile. Decisero allora, per poter in qualche modo difendersi dai suoi giochi fastidiosi, e prendere un po' di riposo, di lasciare a turno uno di loro di sentinella mentre gli altri dormivano, con l'incarico di tenere almeno lontano il monachicchio, se la fortuna non consentiva di afferrarlo. Tutto fu inutile: quell'inafferrabile folletto continuava i suoi dispetti come prima, ridendo allegramente della rabbia impotente degli operai. Disperati, essi ricorsero allora all'ingegnere che dirigeva i lavori: era un signore istruito, e forse sarebbe riuscito meglio di loro a domare il monachicchio scatenato. L'ingegnere venne, accompagnato dal suo assistente, un capomastro: tutti e due armati col fucile da caccia a due canne. Al loro arrivo il monachicchio si mise a fare sberleffi e risate, dal fondo della grotta, dove tutti lo vedevano benissimo, e saltava come un capretto. L'ingegnere imbracciò il fucile, che aveva caricato a palla, e lasciò partire un colpo. La palla colpì il monachicchio, e rimbalzò indietro verso quello che l'aveva tirata, e gli sfiorò il capo con un fischio pauroso, mentre lo spiritello saltava sempre più in alto, in preda a una folle gioia. L'ingegnere non tirò il secondo colpo: ma si lasciò cadere il fucile di mano: e lui, il capomastro, gli operai e Carmelo, senza aspettar altro, fuggirono terrorizzati. Da allora quei manovali si riposano all'aperto, sotto il sole, coprendosi il viso col cappello: anche tutte le altre grotte dei briganti, in quei dintorni di Irsina, erano piene di monachicchi, ed essi non osarono più metterci piede.

.....

NARRATORI E DRAMMATURGH
TRA I DUE SECOLI

ITALO SVEVO

Pseudonimo, volto a rievocare il lungo soggiorno in Germania piuttosto che a rispecchiare le origini dello scrittore (padre tedesco ma anche lui figlio d'un' italiana, madre italiana), dell' israelita triestino Ettore Schmitz, nato alla fine del 1861. Impiegato prima in una banca, poi nell'azienda del suocero (Veneziani) che fabbricava vernici sottomarine (ciò costrinse i coniugi Schmitz a frequenti viaggi all'estero, particolarmente a Londra), fu distolto dal proseguire la carriera letteraria, ardentemente desiderata in gioventù, prima dal dissesto del padre commerciante, poi dal totale insuccesso dei due primi romanzi, pubblicati a Trieste a sue spese, *Una vita* (1892) e *Senilità* (1898). Solo nel 1923 avrebbe stampato, e sempre a sue spese, *La coscienza di Zeno*, che gli era costata tre anni di lavoro; e anche la fortuna di questo romanzo sembrava non dovesse oltrepassare le recensioni dei concittadini quando James Joyce, il grande scrittore dublinese (1882-1941) che aveva soggiornato a Trieste come professore d'inglese (1904-1915), a Svevo aveva dato lezioni, stimava grandemente i suoi primi libri e l'aveva tenuto al corrente del capolavoro a cui attendeva, *Ulysses* (nell'eroina del suo ultimo libro, *Finnegan's Wake*, Anna Livia Plurabelle, è anche un ricordo della signora Schmitz, l'incantevole Livia Veneziani), lanciò Svevo a Parigi, dove allora Joyce abitava ed era felice di ricevere la visita di Svevo quand'era di passaggio. Gli *italianisants* francesi (Valéry Larbaud, Benjamin Crémieux) lavorarono d'impegno alla scoperta del nuovo grande narratore, che finalmente era letto anche in Italia, capofila Eugenio Montale (1925). Nel 1927 erano ristampati i due vecchi romanzi e *Zeno* usciva tradotto in francese: cominciava la gloria pubblica. Ma Svevo faceva appena in tempo a sfiorarla: nel 1928, ferito entro la sua automobile capovolta, moriva nell'ospedale di Motta di Livenza, in provincia di Treviso. Uscirono postume (ma alcuni racconti erano stati pubblicati in vita di Svevo) le raccolte, anch'esse ricche di pezzi importanti (non tutti compiuti), *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla ed altri scritti* (1929) e poi *Corto viaggio sentimentale* (1949); inoltre i *Saggi e pagine sparse* (1954) e le *Commedie* (1960), in piccola parte edite o rappresentate in vita dell'autore, che persegui sempre il sogno del teatro (gli dolse da ultimo non riuscire ad attirare l'attenzione del Pirandello); pure di grande interesse l'*Epistolario* (1966), specialmente per le lettere alla moglie.

Nonostante il molto che se n'è detto, il ritardo con cui Svevo fu ricevuto dall'Italia letteraria non ha i connotati della necessità: esso è legato al sequestro di Trieste, allora austriaca, dai movimenti quotidiani dell'Italia, almeno per chi come Svevo non poté, e se ne sentì frustrato, realizzare il proposito di rigenerarsi in quella sosta fiorentina che i suoi corregionali un po' più giovani (Saba, Giotti, Slataper, Michelstaedter, Marin ecc.) riuscirono ad attuare. Non è questione di cultura: anche se questo coltissimo lettore di classici aveva tanta più esperienza tedesca (per essere stato in collegio in Germania, a impararne perfettamente la lingua) e inglese (per stimolo di Joyce, oltre che per necessità di lavoro) di qualunque suo collega regnicolo. E neppure è questione di patina formale, del resto non incongruente alla materia esclusivamente triestina: poiché l'indubbio barbarismo grammaticale di Svevo è uno strato superficiale, facile a rimuoversi idealmente, che non menoma la potenza espressiva. Si può invece ammettere che il ritorno di Svevo (la cui gioventù si nutrì anch'essa prevalentemente di verismo

francese) coincise col ritorno della narrativa italiana alla sua genuina matrice naturalistica (riscoperta del Verga maggiore, « fenomeno » Tozzi ecc.) dopo, non si dice la chiusura superumana (Svevo ebbe per il D'Annunzio un'antipatia ben comprensibile allo storico che pur non la condivide), ma le deviazioni bozzettistiche, mondane, magari spolverate di misticismo, in cui si riconobbe la borghesia italiana press'a poco fra il '90 e il '20. La statura di Svevo oltrepassa certo la cornice strettamente italiana: tuttavia si sente benissimo che i maggiori a cui egli è stato avvicinato sono più giovani, l'uno, Marcel Proust (1871-1922), di dieci, l'altro, il suo amico Joyce, di oltre vent'anni; di modo che Svevo non partecipa né alle scomposizioni e ricomposizioni della memoria, entro un ambito di assiduo culto estetico, che caratterizzano *À la recherche du temps perdu*, né alle identificazioni mitiche coi prototipi psicologici e alla distruzione e reinvenzione linguistica di *Ulysses*. Come quei sommi, egli rivolge l'analisi naturalistica sull'Io e ne scandaglia i moventi riposti, penetrando sotto la soglia della coscienza (oltre che sotto la crosta delle convenzioni), ma non c'è in lui alcuno scarto tecnico rispetto alle affabulazioni di fine Ottocento: la continuità da *Una vita* a *Zeno* e oltre è garantita (si opponga questa continuità allo stacco che in Joyce s'apre tra i *Dubliners* [Dublinesi], 1914, o il cosiddetto *Dedalus* [*A Portrait of the Artist as a Young Man* = Autoritratto giovanile], 1916, e *Ulysses*). Uno strumento conoscitivo validissimo fu per Svevo (come anche per Joyce) la psicanalisi, la cui conoscenza, dalla Vienna dove insegnava ed esercitava Sigmund Freud (1856-1939), si diffuse nell'ambiente medico e intellettuale triestino, soprattutto ebraico, con anni o decenni d'anticipo sul resto dell'Europa. Svevo ne ebbe notizia verso i cinquant'anni e nel 1918 intraprese con un nipote medico una traduzione della freudiana *Traumdeutung* [Interpretazione dei sogni]. Ma Svevo non credeva nella psicanalisi come terapia (un suo congiunto lungamente curato dal Freud era stato dal maestro stesso dichiarato inguaribile), aveva (cosa ereticissima per un vero freudiano) sperimentato il metodo su se stesso, in *Zeno* rappresentò paziente e psichiatra in modo che scandalizzò i praticanti ortodossi, e insomma, convinto « come sia pericoloso spiegare ad un uomo come è fatto » (che del resto conferma la tesi del valore difensivo delle nevrosi), ridusse la psicanalisi a una mera euristica psicologica (« Grande uomo quel nostro Freud ma più per i romanzieri che per gli ammalati », « Letterariamente Freud è certo più interessante »). Quindi, nessuna vera soluzione di continuità nella storia dello Svevo narratore-psicologo.

Una vita, che deve il suo titolo (e quindi l'involontaria coincidenza con *Une vie*, allora recente, 1883, di Guy de Maupassant) al rifiuto, opposto dal Treves, di pubblicare un romanzo che si chiamasse, com'era prima intenzione di Svevo, *Un inetto*, è la minuziosa e quasi prolissa biografia d'un abulico, Alfonso Nitti, impiegato di banca (le parti sulla banca sono autobiografiche), che non riesce a serbare la conquista della civetta e intellettuale Annetta Maller, figlia del suo principale, e preferisce il suicidio a un duello col mancato cognato. « *Una vita* è certamente influenzato dai veristi francesi. [A questo punto è Svevo stesso, che così scrive, ad avanzare i nomi di Flaubert, Daudet e Zola] ... Però il suo [di Svevo] autore preferito divenne presto lo Schopenhauer ... Alfonso, il protagonista del romanzo, doveva essere proprio la personificazione dell'affermazione schopenhaueriana della vita tanto vicina alla sua negazione. Da ciò forse la conclusione del romanzo secca e rude come il membro di un sillogismo ».

Senilità è così riassunto dall'autore stesso:

« È il racconto dell'avventura amorosa che il trentenne Emilio Brentani si concede cogliendola di proposito sulle vie di Trieste. Emilio è un impiegatuccio che gode nei circoli cittadini di una piccola fama letteraria ... Vorrebbe vivere come fa lo scultore Balli, suo amico, ch'è indennizzato dell'insuccesso artistico da un grande successo personale, con le donne specialmente. Finora ad Emilio era sembrato di non aver saputo

imitare l'amico, per le grandi responsabilità che su lui incombevano, la sorte di una sorella, Amalia, che vive accanto a lui nella stessa inerzia, non più giovine e affatto bella. Subito la sorella è agitata vedendo che il fratello senza alcun ritegno si dedica al giuoco pericoloso e proibito dell'amore, ma presto si convince ... ch'essa fu ingannata e che l'amore dovrebbe essere il diritto di tutti. Per Emilio intanto la piccola avventura cui aveva voluto abbandonarsi si fa importante proprio in sproporzione al valore morale di Angiolina. Anzi ogni scoperta di una bassezza o di un tradimento di Angiolina non ha altro effetto che di legarlo meglio a lei. ... Non sapendo imitare il Balli ne invoca l'aiuto. L'intervento del Balli fra i due amanti ed anche tra il fratello e la sorella ha degli effetti disastrosi. Tutt'e due le donne s'innamorano di lui. Inutilmente Emilio cerca di allontanarlo da Angiolina, ... ma con facilità l'allontana dalla sorella che ora dovrebbe ritornare alla sua prima inerzia e invece segretamente si procura l'oblio con l'etere profumato. Un giorno Emilio trova la sorella nel delirio della polmonite. Richiama il Balli e i due uomini aiutati da una vicina assistono la moribonda. Ancora una volta per aver scoperto un nuovo tradimento di Angiolina, Emilio lascia sola la sorella, ma poi ritorna a lei e le resta accanto finché chiude gli occhi».

Senilità (il titolo ha valore metaforico) è, se non un romanzo a chiave, un romanzo con personaggi a chiave: si sa per esempio che lo scultore Balli s'ispira al pittore Umberto Veruda, intimo amico di Svevo; quanto ad Angiolina, il germe del libro fu addirittura approntato «con l'intento di preparare l'educazione» di una donna del genere, che ne fu la prima lettrice. L'osservazione sta non tanto a ribadire il carattere in larga misura autobiografico anche del secondo romanzo quanto a precisare che l'accentuata analisi è autoanalisi; e si tratta di sentimenti d'una specie nuova (anche se c'è il precedente dei grandi russi), in particolare la gelosia e la coscienza dell'abiezione dell'essere amato come moventi dell'amore, ciò che ha permesso di leggere nel Brentani di Svevo quasi un anticipo del Swann proustiano, con la sua passione per la cortigiana Odette nella prima parte della *Recherche* (*Du côté de chez Swann*).

Come il Nitti e il Brentani, Zeno Cosini è il consueto eroe abulico e introspettivo di Svevo; ma questa volta il racconto è in forma di confessione autobiografica suggerita da un psicanalista. Alcuni critici, e non dei minori, optano per la perfetta chiusura narrativa di *Senilità*; ma, lasciando quanto può essere di futile in simili graduatorie (che ricordano la polemica tra fautori dei *Malavoglia* e fautori di *Gesualdo*), non si può, leggendo, non esser complici dello straordinario brio inventivo che incatena senza posa le trovate di motivazioni del subconscio, sempre assistite da una ricreante indulgenza e bonomia (il nome di Goldoni non compare invano in queste pagine): il sistema di sofismi che al fumatore vizioso consente di varcare il traguardo di ogni «ultima sigaretta»; il tentativo, respinto dalle interessate, di corteggiare due sorelle (Ada, Alberta), che sbocca nel fidanzamento con la terza dalla stessa iniziale (Augusta); l'amore della moglie come strumento per ottenere l'amante Carla; il recidivo finto suicidio del cognato (Guido, marito di Ada) e la sua riuscita per una serie di concause imponderabili; il *lapsus* per cui Zeno segue, invece che quello di Guido, un altro funerale. La recente pubblicazione del *Diario per la fidanzata* (1896) e delle lettere alla fidanzata (1895) e poi moglie (1896) Livia (sua seconda cugina) hanno rivelato che i temi zeniani del fumo e per certo verso anche dell'amore e della gelosia sono già svolti o accennati lì, e in uno stile assai simile. In *Zeno*, ad esempio, l'annotazione diaristica della morte del padre è accompagnata dalla sigla «U. S.», con l'avvertenza: «Per chi non lo sapesse quelle due ultime lettere non significano *United States*, ma ultima sigaretta»; ora, in una lettera del 1897 alla moglie la data è preceduta dall'indicazione «Ultima sigaretta». Vale anche per Svevo il canone leopardiano dell'«esplorazione del proprio petto»; ma certo tanto autobiografismo è significativo di un ramo maestro del romanzo moderno, quando

l'osservazione naturalistica del reale (già Flaubert diceva: « Madame Bovary, c'est moi ») giunge all'autoanalisi: questo punto accomuna Svevo, Proust, Joyce (fra coloro che si possono ora aggiungere si annotino, perché mossi dalla stessa cultura viennese, gli austriaci Robert Musil e Heimito von Doderer), ma perfino il detestato D'Annunzio. Detestato, comunque, quale superuomo e titolare d'una vita eccezionale, mentre a Svevo, come ai massimi dei suoi confratelli, importano l'uomo comune, l'uomo in generale, e quella che nel titolo d'un suo famoso trattato Freud chiamava *Alltagsleben* [vita quotidiana].

I romanzi di Svevo sono ora disponibili in unico volume (con la *Novella*) presso l'editore Dall'Oglio di Milano (così come l'*Epistolario*, dato quale primo volume delle *Opera Omnia*, a cura di B. Maier). Tra i documenti biografici su Svevo va segnalata in primo luogo la *Vita di mio marito* dettata dalla vedova (ma stesa da L. Galli); nella critica, ormai abbondante, tengono un posto d'onore i tre saggi di Giacomo Debenedetti (in *Saggi critici*, Nuova Serie). Qui si riproducono, ma come un invito alla lettura integrale almeno dei due maggiori romanzi: l'ultimo capitolo di *Senilità* (dove l'assorbimento del dolore e la sublimazione di Angiolina ricordano per anticipo, anche per scientificità non agiografica ma nemmeno impietosa, l'analisi proustiana della memoria); e il capitolo (il III) sul fumo della *Coscienza di Zeno*.

DA « SENILITÀ »

CAPITOLO QUATTORDICESIMO

L'immagine della morte è bastevole ad occupare tutto un intelletto. Gli sforzi per trattenerla o per respingerla sono titanici, perché ogni nostra fibra terrorizzata la ricorda dopo averla sentita vicina, ogni nostra molecola la respinge nell'atto stesso di conservare e produrre la vita. Il pensiero di lei è come una qualità, una malattia dell'organismo. La volontà non lo chiama né lo respinge.

Di questo pensiero Emilio lungamente visse. La primavera era passata, ed egli non se n'era accorto che per averla vista fiorire sulla tomba della sorella. Era un pensiero cui non andava congiunto alcun rimorso. La morte era la morte; non più terribile per le circostanze che l'avevano accompagnata. Era passata la morte, il grande misfatto, ed egli sentiva che i propri errori e misfatti erano stati del tutto dimenticati.

In quel periodo, per quanto poté, visse solitario. Evitò anche il Balli, il quale dopo essersi contenuto tanto bene al letto di Amalia, aveva già perfettamente dimenticato il breve entusiasmo ch'ella aveva saputo ispirargli. Emilio non gli sapeva perdonare di non essergli più simile in questo. Era ormai la sola cosa che gli rimproverasse.

Quando la sua commozione s'affievolì, gli sembrò di perdere l'equilibrio. Corse al cimitero. La strada polverosa lo ¹ fece soffrire, e indicibilmente, il caldo.

¹ Calco del tedesco, che qui userebbe (col verbo *lassen*) l'accusativo *ihn* anziché il dativo *ihm*

Sulla tomba prese la posa del contemplatore, ma non seppe contemplare. La sua sensazione più forte era il bruciore della cute irritata dal sole, dalla polvere e dal sudore. A casa si lavò e, rinfrescata la faccia, perdette ogni ricordo di quella gita. Si sentì solo, solo. Uscì col vago proposito d'attaccarsi a qualcuno, ma sul pianerottolo dove un giorno aveva trovato il soccorso invocato, ricordò che poco distante poteva trovare una persona che gli avrebbe insegnato a ricordare, la signora Elena². Egli — se lo disse salendo le scale — egli non aveva dimenticata Amalia, la ricordava anche troppo, ma aveva dimenticata la commozione della sua morte. Invece che vederla rantolare nell'ultima lotta, la ricordava quando triste, spossata, con gli occhi grigi lo rimproverava del suo abbandono, oppure quando sconfortata, riponeva la tazza preparata per il Balli o, infine, ricordava il suo gesto, la sua parola, il suo pianto d'ira e di disperazione. Erano tutti ricordi della propria colpa. Bisognava coprire il tutto con la morte d'Amalia; la signora Elena gliel'avrebbe rievocata. Amalia stessa era stata insignificante nella sua vita. Non ricordava neppure ch'ella avesse dimostrato il desiderio di riavvicinarsi a lui quando egli, per salvarsi da Angiolina, aveva tentato di rendere più affettuosa la loro relazione. La sua morte sola era stata importante per lui; quella almeno l'aveva liberato dalla sua vergognosa passione.

— La signora Elena è in casa? — domandò alla serva ch'era venuta ad aprire. In quella casa non si doveva essere abituati a ricevere molte visite. La serva — una biondina gentile — gli impedì il passo e si mise a chiamare ad alta voce la signora Elena. Questa venne nel corridoio oscuro da una porta laterale e si fermò nella luce che usciva dalla stanza.

« Come ho fatto bene a venire! », pensò Emilio giocondamente, sentendosi commosso al vedere la testa grigia di Elena, illuminata debolmente, mandare proprio quei riflessi che lo avevano colpito la mattina della morte di Amalia.

La signora Elena lo accolse con grande affetto. — È tanto tempo ch'io speravo di vederla. Mi fa proprio piacere.

— Lo sapevo — disse Emilio con le lagrime nella voce. L'amicizia offertagli da quella donna al letto di morte d'Amalia lo commoveva. — Ci conosciamo da poco, ma abbiamo passata insieme tale una giornata da sentircene legati più che non da anni d'intimità.

La signora Elena lo fece entrare nella stanza da cui era uscita, della forma del tinello del Brentani, sul quale era situata. L'arredo ne era semplice, anzi scarso, ma tutto era tenuto con grande accuratezza, e non vi si sentiva il bisogno di altri mobili. La semplicità appariva un po' eccessiva sulle pareti lasciate nude del tutto.

(« gli »). Alla stessa origine si possono ricondurre *indicibilmente* (tedesco *unsagbar* o *unsäglich*) e altri dati del brano, come la superflua indicazione del pronome soggetto non enfatico (« io speravo ») o l'endemico *di* (tedesco *zu*, ma è pure ordinario nella prosa francesizzante) innanzi all'infinito soggettivo (« È strano *di* trovare... »). Antiquate invece certe forme del parlato o del discorso interno (*acciocché*, *ella* pronome allocutorio).

² La signora Elena Chierici, vicina di casa, che Emilio aveva provvidenzialmente incontrato per le scale durante la crisi della sorella e che aveva assistito Amalia.

La serva portò una lampada a petrolio accesa, augurando ad alta voce la buona sera. Quindi uscì.

La signora le guardò dietro con un buon sorriso: — Non posso levarle l'abitudine un po' campagnuola d'augurare la buona sera quando porta il lume. Del resto è un uso che non dispiace. Giovanna è tanto buona. Troppo ingenua. È strano di trovare ai nostri tempi una persona ingenua. Viene voglia di guarirla da una malattia tanto adorabile. Quando le racconto qualche cosa dei costumi moderni, fa tanto d'occhi —. Ella rise di cuore. Imitava la persona di cui parlava spalancando i buoni piccoli occhi; pareva la studiasse per goderne di più.

La biografia della serva aveva interrotta la commozione di Emilio. Per chiarire un dubbio che gli venne, raccontò d'essere stato quel giorno al cimitero. Infatti il suo dubbio fu subito risolto, perché, senz'alcuna esitazione, la signora disse: — Io al cimitero non vado mai. Non ci sono stata dal giorno della morte di sua sorella —. Dichiarò poi ch'ella sapeva oramai che con la morte non si lotta. — Chi è morto è morto e il conforto non può venire che dai vivi —. Aggiunse senz'alcuna amarezza: — Purtroppo, ma è così —. Disse poi ch'era stata tolta all'incanto dei ricordi dalla breve assistenza prestata ad Amalia. La tomba del figliuolo non le dava più quella commozione che sconvolge e rinnova. Parlava veramente i pensieri d'Emilio; certo non più, quando concluse con un assioma morale: — Vi sono i vivi che hanno bisogno di noi.

Riparlò di Giovanna. Costei, per sua fortuna, era stata colta da una malattia ed Elena l'aveva assistita e salvata. Si erano trovate durante quella malattia. Quando la fanciulla risanò, la signora comprese che suo figlio riviveva in lei³. — Più mite, più buono, più riconoscente, oh tanto riconoscente! — Anche il suo nuovo affetto le dava pensieri e dolori: — Giovanna era innamorata ...

Emilio non l'udiva più. Era occupato tutto dalla soluzione di un grave problema. Andandosene salutò con rispetto sulla porta la serva, quella che aveva trovato il modo di salvare dalla disperazione un suo simile. — Strano — pensò, — sembrerebbe che metà dell'umanità esista per vivere e l'altra per essere vissuta —. Ritornò subito col pensiero al proprio caso concreto: — Angiolina esiste forse solo acciocché io viva.

Camminò tranquillo, rinato, nella notte fresca che era seguita alla giornata afosa. L'esempio della signora Elena gli aveva provato che anche lui poteva trovare ancora nella vita il suo pane quotidiano, la ragione d'essere. Questa speranza l'accompagnò per parecchio tempo; aveva dimenticato tutti gli elementi di cui si componeva la sua misera vita, e credeva che il giorno in cui avesse voluto, avrebbe potuto rinnovarla.

Le prime prove che fece fallirono. Aveva tentato di nuovo l'arte e non gliene era risultata alcuna commozione. Avvicinò delle donne e le trovò poco importanti. — Io amo Angiolina! — pensò.

3 Discorso indiretto (il passato remoto sta per il normale piuccheperfetto).

Un giorno il Sorniani gli raccontò che Angiolina era fuggita con il cassiere infedele di una Banca. Il fatto aveva destato scandalo in città.

Fu una sorpresa dolorosissima per lui. Si disse: — M'è fuggita la vita —. Invece, per qualche tempo, la fuga d'Angiolina lo ripose in piena vita, nel più vivace dei dolori e dei risentimenti. Sognò vendette e amore, come la prima volta in cui l'aveva abbandonata.

Andò dalla madre d'Angiolina, quando già questo sentimento s'era affievolito, come era andato da Elena quando il ricordo d'Amalia aveva minacciato d'attenuarsi. Anche questa visita gli fu imposta da un suo preciso stato d'animo che domandava in quel dato momento un nuovo impulso, tant'è vero che la fece in ore d'ufficio, incapace di ritardarla neppure di minuti.

La vecchia l'accolse con l'antica gentilezza. La stanza d'Angiolina aveva cambiato un po' d'aspetto, denudata di tutte le cianfrusaglie che l'Angiolina aveva raccolte nella sua lunga carriera. Anche le fotografie erano scomparse e dovevano oramai adornare la parete di qualche stanza in altro paese.

— È dunque fuggita? — domandò Emilio con amarezza e ironia. Gustava quell'istante come se avesse parlato ad Angiolina stessa.

La Zarri negò che Angiolina fosse fuggita. Era andata a stare in casa di parenti che abitavano a Vienna. Emilio non protestò, ma poco dopo, cedendo al suo imperioso desiderio, riprese il tono d'accusatore che si era tentato di toglierli⁴. Disse che egli aveva previsto tutto. Aveva tentato di correggere Angiolina e di segnarle la via retta. Non vi era riuscito e ne rimaneva scorato; ma era ben peggio per Angiolina, ch'egli non avrebbe lasciata mai, se ella l'avesse trattato altrimenti.

Non avrebbe poi saputo ripetere le parole ch'egli pronunziò in quel momento tanto importante ma dovettero essere efficacissime, perché la vecchia Zarri si mise a singhiozzare con certi singhiozzi strani, secchi; gli volse le spalle e se ne andò. Egli la seguì con lo sguardo un po' sorpreso dell'effetto prodotto. I singhiozzi erano certo sinceri; la scuotevano tutta fino ad impedirle il passo.

— Buon giorno, signor Brentani — gli disse, entrando con un bell'inchino e offrendogli la mano, la sorella d'Angiolina. — Mamma è andata di là perché sta poco bene. Se ella vuole ritorni un altro giorno.

— No! — disse Emilio solennemente come se stesse per abbandonare Angiolina. — Io non ritornerò mai più —. Accarezzò i capelli della fanciulla, più scarsi, ma del colore identico di quelli di Angiolina. — Mai più! — ripeté, e con intensa compassione baciò la fanciulla, sulla fronte.

— Perché? — domandò lei gettandogli le braccia al collo. Stupefatto egli si lasciò coprire la faccia di baci tutt'altro che infantili.

Quando riuscì a togliersi da quell'abbraccio, la nausea aveva distrutta in lui qualsiasi commozione. Non sentì alcun bisogno di continuare la predica inco-

⁴ L' impersonale *si* andrà riferito alla madre di Angiolina.

minciata e se ne andò dopo di aver fatta una carezza paterna, indulgente alla fanciulla, che egli non voleva lasciare afflitta.

Una grande tristezza lo colse quando si trovò solo sulla via. Sentiva che la carezza fatta per compiacenza a quella fanciulla segnava proprio la fine della sua avventura.

Egli stesso non sapeva quale periodo importante della sua vita si fosse chiuso con quella carezza.

Lungamente la sua avventura lo lasciò squilibrato, malcontento. Erano passati per la sua vita l'amore e il dolore e, privato di questi elementi, si trovava ora col sentimento di colui cui è stata amputata una parte importante del corpo. Il vuoto però finì coll'essere colmato. Rinacque in lui l'affetto alla tranquillità, alla sicurezza, e la cura di se stesso gli tolse ogni altro desiderio.

Anni dopo egli s'incantò ad ammirare quel periodo della sua vita, il più importante, il più luminoso. Ne visse come un vecchio del ricordo della gioventù. Nella sua mente di letterato ozioso, Angiolina subì una metamorfosi strana. Conservò inalterata la sua bellezza, ma acquistò anche tutte le qualità d'Amalia che morì in lei una seconda volta. Divenne triste, sconsolatamente inerte, ed ebbe l'occhio limpido ed intellettuale. Egli la vide dinanzi a sé come su un altare, la personificazione del pensiero e del dolore e l'amò sempre, se amore è ammirazione e desiderio. Ella rappresentava tutto quello di nobile ch'egli in quel periodo avesse pensato od osservato.

Quella figura divenne persino un simbolo. Ella guardava sempre dalla stessa parte, l'orizzonte, l'avvenire da cui partivano i bagliori rossi che si riverberavano sulla sua faccia rosea, gialla e bianca. Ella aspettava! L'immagine concretava il sogno ch'egli una volta aveva fatto accanto ad Angiolina e che la figlia del popolo non aveva compreso.

Quel simbolo alto, magnifico, si rianimava talvolta per divenire donna amante, sempre però donna triste e pensierosa. Sì! Angiolina pensa e piange! Pensa come se le fosse stato spiegato il segreto dell'universo e della propria esistenza; piange come se nel vasto mondo non avesse più trovato neppure un *Deo gratias*⁵ qualunque.

DA « LA COSCIENZA DI ZENO »

IL FUMO

Il dottore al quale ne parlai mi disse d'iniziare il mio lavoro con un'analisi storica della mia propensione al fumo:

— Scriva! Scriva! Vedrà come arriverà a vedersi intero.

5 « Un sollievo ».

Credo che del fumo posso scrivere qui al mio tavolo senz'andar a sognare su quella poltrona. Non so come cominciare e invoco l'assistenza delle sigarette tutte tanto somiglienti a quella che ho in mano.

Oggi scopro subito qualche cosa che più non ricordavo. Le prime sigarette che io fumai non esistono più in commercio. Intorno al '70 se ne avevano in Austria di quelle che venivano vendute in scatoline di cartone munite del marchio dell'aquila bicipite¹. Ecco: attorno a una di quelle scatole s'aggruppano subito varie persone con qualche loro tratto sufficiente per suggerirmene il nome, non bastevole però a commovermi² per l'impensato incontro. Tento di ottenere di più e vado alla poltrona: le persone sbiadiscono e al lor posto si mettono dei buffoni che mi deridono. Ritorno sconsolato al tavolo.

Una delle figure, dalla voce un po' roca, era Giuseppe, un giovinetto della stessa mia età, e l'altra mio fratello, di un anno di me più giovane e morto tanti anni or sono. Pare che Giuseppe ricevesse molto denaro dal padre suo e ci regalasse di quelle sigarette. Ma sono certo che ne offriva di più a mio fratello che a me. Donde la necessità in cui mi trovai di procurarmene da me delle altre. Così avvenne che rubai. D'estate mio padre abbandonava su una sedia nel tinello il suo panciotto nel cui taschino si trovavano sempre degli spiccioli: mi procuravo i dieci soldi occorrenti per acquistare la preziosa scatola e fumavo una dopo l'altra le dieci sigarette che conteneva, per non conservare a lungo il compromettente frutto del furto.

Tutto ciò giaceva nella mia coscienza a portata di mano. Risorge solo ora perché non sapevo prima che potesse avere importanza. Ecco che ho registrata l'origine della sozza abitudine e (chissà?) forse ne sono già guarito. Perciò per provare accendo un'ultima sigaretta e forse la getterò via subito, disgustato.

Poi ricordo che un giorno mio padre mi sorprese col suo panciotto in mano. Io, con una sfacciataggine che ora non avrei e che ancora adesso mi disgusta (chissà che tale disgusto non abbia una grande importanza nella mia cura), gli dissi che m'era venuta la curiosità di contarne i bottoni. Mio padre rise delle mie disposizioni alla matematica e alla sartoria e non s'avvide che avevo le dita nel taschino del suo panciotto. A mio onore posso dire che bastò quel riso rivolto alla mia innocenza quand'essa non esisteva più, per impedirmi per sempre di rubare. Cioè rubai ancora ma senza saperlo. Mio padre lasciava per la casa dei sigari virginia fumati a mezzo, in bilico su tavoli e armadi. Io credevo anche di sapere che la nostra vecchia fantesca, Catina, li buttasse via. Andavo a fumarli di nascosto. Già all'atto d'impadronirmene venivo pervaso da un brivido di ribrezzo sapendo quale malessere m'avrebbero procurato. Poi li

1 Emblema ufficiale dell'Impero d'Austria e poi della monarchia austro-ungarica, dopo essere stato (dal Quattrocento, con Sigismondo) quello del Sacro Romano Impero. Anche in Austria il tabacco era genere di monopolio.

2 L'assenza del dittongo (come sotto l'ordine « del padre suo » o « mi *vi* accingo » o la concordanza « ho *portati* alcuni libri ») appartiene alla componente elegante o oltranza del linguaggio sveviano.

fumavo finché la mia fronte non si fosse coperta di sudori freddi e il mio stomaco si contorcesse. Non si dirà che nella mia infanzia io mancassi di energia.

So perfettamente come mio padre mi guarì anche di quest'abitudine. Un giorno d'estate ero ritornato a casa da un'escursione scolastica, stanco e bagnato di sudore. Mia madre m'aveva aiutato a spogliarmi e, avvoltomi in un accappatoio, m'aveva messo a dormire su un sofà sul quale essa stessa sedette occupata a certo lavoro di cucito. Ero prossimo al sonno, ma avevo gli occhi tuttavia pieni di sole e tardavo a perdere i sensi. La dolcezza che in quell'età s'accompagna al riposo dopo una grande stanchezza, m'è evidente come un'immagine a sé, tanto evidente come se fossi adesso là accanto a quel caro corpo che più non esiste.

Ricordo la stanza fresca e grande ove noi bambini si giuocava e che ora, in questi tempi avari di spazio, è divisa in due parti. In quella scena mio fratello non appare, ciò che mi sorprende perché penso ch'egli pur deve aver preso parte a quell'escursione e avrebbe dovuto poi partecipare al riposo. Che abbia dormito anche lui all'altro capo del grande sofà? Io guardo quel posto, ma mi sembra vuoto. Non vedo che me, la dolcezza del riposo, mia madre, eppoi mio padre di cui sento echeggiare le parole. Egli era entrato e non mi aveva subito visto perché ad alta voce chiamò:

— Maria!

La mamma con un gesto accompagnato da un lieve suono labiale accennò a me, ch'essa credeva immerso nel sonno su cui invece nuotavo in piena coscienza. Mi piaceva tanto che il babbo dovesse imporsi un riguardo per me, che non mi mossi.

Mio padre con voce bassa si lamentò:

— Io credo di diventar matto. Sono quasi sicuro di aver lasciato mezz'ora fa su quell'armadio un mezzo sigaro ed ora non lo trovo più. Sto peggio del solito. Le cose mi sfuggono.

Pure a voce bassa, ma che tradiva un'ilarità trattenuta solo dalla paura di destarmi, mia madre rispose:

— Eppure nessuno dopo il pranzo è stato in quella stanza.

Mio padre mormorò:

— È perché lo so anch'io, che mi pare di diventar matto!

Si volse ed uscì.

Io apersi a mezzo gli occhi e guardai mia madre. Essa s'era rimessa al suo lavoro, ma continuava a sorridere. Certo non pensava che mio padre stesse per ammattire per sorridere così delle sue paure. Quel sorriso mi rimase tanto impresso che lo ricordai subito ritrovandolo un giorno sulle labbra di mia moglie.

Non fu poi la mancanza di denaro che mi rendesse difficile di ³ soddisfare il mio vizio, ma le proibizioni valsero ad eccitarlo.

³ La scorretta accompagnatura di (cfr. nota a *Senilità*) è frequentissima in Svevo, anche per *a*, come sotto dopo *risolto*, *pronta*, *esitai*, *invitai*, *affrettato*, *fatto bene*, o per *da* (in «altrimenti di me»), è insomma una preposizione di collegamento generale.

Ricordo di aver fumato molto, celato in tutti i luoghi possibili. Perché seguito da un forte disgusto fisico, ricordo un soggiorno prolungato per una mezz'ora in una cantina oscura insieme a due altri fanciulli di cui non ritrovo nella memoria altro che la puerilità del vestito: due paia di calzoncini che stanno in piedi perché dentro c'è stato un corpo che il tempo eliminò. Avevamo molte sigarette e volevamo vedere chi ne sapesse bruciare di più nel breve tempo. Io vinsi ed eroicamente celai il malessere che mi derivò dallo strano esercizio. Poi uscimmo al sole e all'aria. Dovetti chiudere gli occhi per non cadere stordito. Mi rimisi e mi vantai della vittoria. Uno dei due piccoli omini mi disse allora:

— A me non importa di aver perduto perché io non fumo che quanto m'occorre.

Ricordo la parola sana e non la faccina certamente sana anch'essa che a me doveva essere rivolta in quel momento.

Ma allora io non sapevo se amavo o odiavo la sigaretta e il sapore e lo stato in cui la nicotina mi metteva. Quando seppi di odiare tutto ciò fu peggio. E lo seppi a vent'anni circa. Allora soffersi per qualche settimana di un violento male di gola accompagnato da febbre. Il dottore prescrisse il letto e l'assoluta astensione dal fumo. Ricordo quella parola *assoluta*! Mi ferì e la febbre la colorì: un vuoto grande e niente per resistere all'enorme pressione che subito si produce intorno ad un vuoto.

Quando il dottore mi lasciò, mio padre (mia madre era morta da molti anni) con tanto di sigaro in bocca restò ancora per qualche tempo a farmi compagnia. Andandosene, dopo di aver passato dolcemente la sua mano sulla mia fronte scottante, mi disse:

— Non fumare, veh!

Mi colse un'inquietudine enorme. Pensai: « Giacché mi fa male non fumerò mai più, ma prima voglio farlo per l'ultima volta ». Accesi una sigaretta e mi sentii subito liberato dall'inquietudine ad onta che la febbre forse aumentasse e che ad ogni tirata sentissi alle tonsille un bruciore come se fossero state toccate da un tizzone ardente. Finii tutta la sigaretta con l'accuratezza con cui si compie un voto. E, sempre soffrendo orribilmente, ne fumai molte altre durante la malattia. Mio padre andava e veniva col suo sigaro in bocca dicendomi:

— Bravo! Ancora qualche giorno di astensione dal fumo e sei guarito!

Bastava questa frase per farmi desiderare ch'egli se ne andasse presto, presto, per permettermi di correre alla mia sigaretta. Fingevo anche di dormire per indurlo ad allontanarsi prima.

Quella malattia mi procurò il secondo dei miei disturbi: lo sforzo di liberarmi dal primo. Le mie giornate finirono coll'essere piene di sigarette e di propositi di non fumare più e, per dire subito tutto, di tempo in tempo sono ancora tali. La ridda delle ultime sigarette formatasi a vent'anni, si muove tuttavia. Meno violento è il proposito e la mia debolezza trova nel mio vecchio

animo maggior indulgenza. Da vecchi si sorride della vita e di ogni suo contenuto. Posso anzi dire che da qualche tempo io fumo molte sigarette ... che non sono le ultime.

Sul frontespizio di un vocabolario trovo questa mia registrazione fatta con bella scrittura e qualche ornato:

«Oggi, 2 Febbraio 1886, passo dagli studii di legge a quelli di chimica. Ultima sigaretta!!».

Era un'ultima sigaretta molto importante. Ricordo tutte le speranze che l'accompagnarono. M'ero arrabbiato col diritto canonico che mi pareva tanto lontano dalla vita e correvo alla scienza ch'è la vita stessa benché ridotta in un matraccio ⁴. Quell'ultima sigaretta significava proprio il desiderio di attività (anche manuale) e di sereno pensiero sobrio e sodo.

Per sfuggire alla catena delle combinazioni del carbonio, cui non credevo, ritornai alla legge. Purtroppo! Fu errore e fu anch'esso registrato da un'ultima sigaretta di cui trovo la data registrata su di un libro. Fu importante anche questa e mi rassegnavo di ritornare a quelle complicazioni del mio, del tuo e del suo coi migliori propositi sciogliendo finalmente le catene del carbonio. M'ero dimostrato poco idoneo alla chimica anche per la mia deficienza di abilità manuale. Come avrei potuto averla, quando ⁵ continuavo a fumare come un turco?

Adesso che son qui, ad analizzarmi, sono colto da un dubbio: che io forse abbia amato tanto la sigaretta per poter riversare su di essa la colpa della mia incapacità? Chissà se cessando di fumare io sarei divenuto l'uomo ideale e forte che m'aspettavo? Forse fu tale dubbio che mi legò al mio vizio perché è un modo comodo di vivere quello di credersi grande di una grandezza latente. Io avanzo tale ipotesi per spiegare la mia debolezza giovanile, ma senza una decisa convinzione. Adesso che sono vecchio e che nessuno esige qualche cosa da me, passo tuttavia da sigaretta a proposito, e da proposito a sigaretta. Che significano oggi quei propositi? Come quell'igienista vecchio, descritto dal Goldoni, vorrei morire sano dopo di essere vissuto malato per tutta la vita?

Una volta, allorché da studente cambiai di alloggio, dovetti far tappezzare a mie spese le pareti della stanza perché le avevo coperte di date. Probabilmente lasciai quella stanza perché essa era divenuta il cimitero dei miei buoni propositi e non credevo più possibile di formarne in quel luogo degli altri.

Penso che la sigaretta abbia un gusto più intenso quand'è l'ultima. Anche le altre hanno un loro gusto speciale, ma meno intenso. L'ultima acquista il suo

⁴ Recipiente di vetro dal collo lungo, usato dai chimici.

⁵ Calco del tedesco, dove *da* vale così «giacché» come «quando». Altri calchi, nello stesso brano: *da me* (per «in me», tedesco *bei mir*); l'uso del passato remoto (ad esempio *io nacqui* per «sono nato»); il tedesco possiede un passato perfetto, formato come il nostro passato prossimo, e uno imperfetto, corrispondente al nostro passato remoto ma equivalente anche al nostro imperfetto); *miseria* «situazione sciagurata» (tedesco *Elend*); *stabilimento* «istituto» (tedesco *Anstalt*, ma anche francese *établissement*); *di sera* «alla sera, quella sera» (tedesco *am Abend*); *in punto alla mezzanotte* (tedesco *punkt zwölf Uhr*); *a me in faccia* (tedesco *mir gegenüber*). Francesismi invece «sembrerebbe che ci sia» e «vorrei che... sia» (in francese l'imperfetto del congiuntivo è moribondo).

sapore dal sentimento della vittoria su se stesso e la speranza di un prossimo futuro di forza e di salute. Le altre hanno la loro importanza perché accendendole si protesta la propria libertà e il futuro di forza e di salute permane, ma va un po' più lontano.

Le date sulle pareti della mia stanza erano impresse coi colori più vari ed anche ad olio. Il proponimento, rifatto con la fede più ingenua, trovava adeguata espressione nella forza del colore che doveva far impallidire quello dedicato al proponimento anteriore. Certe date erano da me preferite per la concordanza delle cifre. Del secolo passato ricordo una data che mi parve dovesse sigillare per sempre la bara in cui volevo mettere il mio vizio: « Nono giorno del nono mese del 1899 ». Significativa nevvvero? Il secolo nuovo m'apportò delle date ben altrimenti musicali: « Primo giorno del primo mese del 1901 ». Ancora oggi mi pare che se quella data potesse ripetersi, io saprei iniziare una nuova vita.

Ma nel calendario non mancano le date e con un po' d'immaginazione ognuna di esse potrebbe adattarsi ad un buon proponimento. Ricordo, perché mi parve contenesse un imperativo supremamente categorico, la seguente: « Terzo giorno del sesto mese del 1912 ore 24 ». Suona come se ogni cifra raddoppiasse la posta.

L'anno 1913 mi diede un momento d'esitazione. Mancava il tredicesimo mese per accordarlo con l'anno. Ma non si creda che occorran tanti accordi in una data per dare rilievo ad un'ultima sigaretta. Molte date che trovo notate su libri o quadri preferiti, spiccano per la loro deformità. Per esempio il terzo giorno del secondo mese del 1905 ore sei! Ha un suo ritmo quando ci si pensa, perché ogni singola cifra nega la precedente. Molti avvenimenti, anzi tutti, dalla morte di Pio IX⁶ alla nascita di mio figlio, mi parvero degni di essere festeggiati dal solito ferreo proposito. Tutti in famiglia si stupiscono della mia memoria per gli anniversari lieti e tristi nostri e mi credono tanto buono!

Per diminuire l'apparenza balorda tentai di dare un contenuto filosofico alla malattia dell'ultima sigaretta. Si dice con un bellissimo atteggiamento: « mai più ». Ma dove va l'atteggiamento se si tiene la promessa? L'atteggiamento non è possibile di averlo che quando si deve rinnovare il proposito. Eppoi il tempo, per me, non è quella cosa impensabile che non s'arresta mai. Da me, solo da me, ritorna.

La malattia è una convinzione ed io nacqui con quella convinzione. Di quella dei miei vent'anni non ricorderei gran cosa se non l'avessi allora descritta ad un medico. Curioso come si ricordino meglio le parole dette che i sentimenti che non arrivarono a scotere l'aria.

Ero andato da quel medico perché m'era stato detto che guariva le malattie nervose con l'elettricità. Io pensai di poter ricavare dall'elettricità la forza che occorreva per lasciare il fumo.

6 Nel 1878.

Il dottore aveva una grande pancia e la sua respirazione asmatica accompagnava il picchio della macchina elettrica messa in opera subito alla prima seduta, che mi disilluse perché m'ero aspettato che il dottore studiandomi scoprisse il veleno che inquinava il mio sangue. Invece egli dichiarò di trovarmi sanamente costituito e poiché m'ero lagnato di digerire e dormire male, egli suppose che il mio stomaco mancasse di acidi e che da me il movimento peristaltico⁷ (disse tale parola tante volte che non la dimenticai più) fosse poco vivo.⁸ Mi propinò anche un certo acido che mi ha rovinato perché da allora soffro di un eccesso di acidità.

Quando compresi che da sé egli non sarebbe mai più arrivato a scoprire la nicotina nel mio sangue, volli aiutarlo ed espressi il dubbio che la mia indisposizione fosse da attribuirsi a quella. Con fatica egli si strinse nelle grosse spalle:

— Movimento peristaltico ... acido ... la nicotina non c'entra!

Furono settanta le applicazioni elettriche e avrebbero continuato tuttora se io non avessi giudicato di averne avute abbastanza. Più che attendermi dei miracoli, correvo a quelle sedute nella speranza di convincere il dottore a proibirmi il fumo. Chissà come sarebbero andate le cose se allora fossi stato fortificato nei miei propositi da una proibizione simile.

Ed ecco la descrizione della mia malattia quale io la feci al medico: «Non posso studiare ed anche le rare volte che vado a letto per tempo, resto insonne fino ai primi rintocchi delle campane. È perciò che tentenno fra la legge e la chimica perché ambedue queste scienze hanno l'esigenza di un lavoro che comincia ad un'ora fissa mentre io non so mai a che ora potrò essere alzato».

— L'elettricità guarisce qualsiasi insonnia, — sentenziò l'Esculapio, gli occhi sempre rivolti al quadrante anziché al paziente.

Giunsi a parlare con lui come s'egli avesse potuto intendere la psico-analisi ch'io, timidamente, precorsi. Gli raccontai della mia miseria con le donne. Una non mi bastava e molte neppure. Le desideravo tutte! Per istrada la mia agitazione era enorme: come passavano, le donne erano mie. Le squadravo con insolenza per il bisogno di sentirmi brutale. Nel mio pensiero le spogliavo, lasciando loro gli stivaletti, me le recavo nelle braccia e le lasciavo soltanto quando ero ben certo di conoscerle tutte.

Sincerità e fiato sprecati! Il dottore ansava:

— Spero bene che le applicazioni elettriche non vi guariranno di tale malattia. Non ci mancherebbe altro! Io non toccherei più un Rumkorff⁸ se avessi da temerne un effetto simile.

Mi raccontò un aneddoto ch'egli trovava gustosissimo. Un malato della stessa

⁷ Dell'intestino.

⁸ Veramente Ruhmkorff, qui per l'apparecchio da lui inventato, l'elevatore di tensione chiamato appunto rocchetto di Ruhmkorff, ora desueto, ma allora usitatissimo, e dunque anche dal medico di Zeno per la sua elettroterapia.

mia malattia era andato da un medico celebre pregandolo di guarirlo e il medico, essendovi riuscito perfettamente, dovette emigrare perché in caso diverso l'altro gli avrebbe fatta la pelle.

— La mia eccitazione non è buona, — urlavo io. — Proviene dal veleno che accende le mie vene!

Il dottore mormorava con aspetto accorato:

— Nessuno è mai contento della sua sorte.

E fu per convincerlo ch'io feci quello ch'egli non volle fare e studiai la mia malattia raccogliendone tutti i sintomi: — La mia distrazione! Anche quella m'impedisce lo studio. Stavo preparandomi a Graz⁹ per il primo esame di stato e accuratamente avevo notati tutti i testi di cui abbisognavo fino all'ultimo esame. Finì che pochi giorni prima dell'esame m'accorsi di aver studiato delle cose di cui avrei avuto bisogno solo alcuni anni dopo. Perciò dovetti rimandare l'esame. È vero che avevo studiato poco anche quelle altre cose causa una giovinetta delle vicinanze che, del resto, non mi concedeva altro che una civetteria alquanto sfacciata. Quand'essa era alla finestra io non vedevo più il mio testo. Non è un imbecille colui che si dedica ad un'attività simile? — Ricordo la faccina piccola e bianca della fanciulla alla finestra: ovale, circondata da ricci ariosi fulvi. La guardavo sognando di premere quel biancore e quel giallo rosseggiante sul mio guanciale.

Esculapio mormorò:

— Dietro al civettare c'è sempre qualche cosa di buono. Alla mia età non civetterete più.

Oggi so con certezza ch'egli non sapeva proprio niente del civettare. Ne ho cinquantasette degli anni e sono sicuro che se non cesso di fumare o che ¹⁰ la psicoanalisi non mi guarisca, la mia ultima occhiata dal mio letto di morte sarà l'espressione del mio desiderio per la mia infermiera, se quella non sarà mia moglie e se mia moglie avrà permesso che sia bella!

Fui sincero come in confessione: la donna a me non piaceva intera, ma ... a pezzi! Di tutte amavo i piedini se ben calzati, di molte il collo esile oppure anche poderoso e il seno se lieve, lieve. E continuavo nell'enumerazione di parti anatomiche femminili, ma il dottore m'interruppe:

— Queste parti fanno la donna intera.

Dissi allora una parola importante:

— L'amore sano è quello che abbraccia una donna sola e intera, compreso il carattere e la sua intelligenza.

Fino ad allora non avevo certo conosciuto un tale amore e quando mi capitò non mi diede neppur esso la salute, ma è importante per me ricordare di aver rin-

⁹ Sede di un'università molto frequentata dai triestini. La distrazione di Zeno è quella di Svevo, sulla quale la moglie racconta pittoreschi aneddoti.

¹⁰ « Se ... o che ... [coniuntivo] »: francesismo sintattico.

tracciata la malattia dove un dotto vedeva la salute e che la mia diagnosi si sia poi avverata.

Nella persona di un amico non medico trovai chi meglio intese me e la mia malattia. Non ne ebbi grande vantaggio, ma nella mia vita una nota nuova ch'echeggia tuttora.

L'amico mio era un ricco signore che abbelliva i suoi ozii con studii e lavori letterari. Parlava molto meglio di quanto scrivesse e perciò il mondo non poté sapere quale buon letterato egli fosse. Era grasso e grosso e quando lo conobbi stava facendo con grande energia una cura per dimagrire. In pochi giorni era arrivato ad un grande risultato, tale che tutti per via lo accostavano nella speranza di poter sentir meglio la propria salute accanto a lui malato. Lo invidiai perché sapeva fare quello che voleva e m'attaccai a lui finché durò la sua cura. Mi permetteva di toccargli la pancia che ogni giorno diminuiva, ed io, malevolo per invidia, volendo indebolire il suo proposito gli dicevo:

— Ma, a cura finita, che cosa ne farà lei di tutta questa pelle?

Con grande calma, che rendeva comico il suo viso emaciato, egli rispose:

— Di qui a due giorni comincerò la cura del massaggio.

La sua cura era stata predisposta in tutti i particolari ed era certo ¹¹ ch'egli sarebbe stato puntuale ad ogni data.

Me ne risultò una grande fiducia per lui e gli descrissi la mia malattia. Anche questa descrizione ricordo. Gli spiegai che a me pareva più facile di non mangiare per tre volte al giorno che di non fumare le innumerevoli sigarette per cui sarebbe stato necessario di prendere la stessa affaticante risoluzione ad ogni istante. Avendo una simile risoluzione nella mente non c'è tempo per fare altro perché il solo Giulio Cesare sapeva fare più cose nel medesimo istante ¹². Sta bene che nessuno domanda ch'io lavori finché è vivo il mio amministratore Olivi, ma come va che una persona come me non sappia far altro a questo mondo che sognare o strimpellare il violino per cui non ho alcuna attitudine?

Il grosso uomo dimagrato non diede subito la sua risposta. Era un uomo di metodo e prima ci pensò lungamente. Poi, con aria dottorale che gli competeva data la sua grande superiorità in argomento, mi spiegò che la mia vera malattia era il proposito e non la sigaretta. Dovevo tentare di lasciare quel vizio senza farne il proposito. In me — secondo lui — nel corso degli anni erano andate a formarsi due persone di cui una comandava e l'altra non era altro che uno schiavo il quale, non appena la sorveglianza diminuiva, contravveniva alla volontà del padrone per amore alla libertà. Bisognava perciò dargli la libertà assoluta e nello stesso tempo dovevo guardare il mio vizio in faccia come se fosse nuovo e non l'avessi mai visto. Bisognava non combatterlo, ma trascurarlo

¹¹ Neutro, « sicuro ».

¹² Secondo la biografia di Svetonio (Cesare avrebbe dettato più lettere contemporaneamente ad altrettanti segretari).

e dimenticare in certo modo di abbandonarvisi volgendogli le spalle con noncuranza come a compagnia che si riconosce indegna di sé. Semplice, nevvvero?

Infatti la cosa mi parve semplice. È poi vero ch'essendo riuscito con gran sforzo ad eliminare dal mio animo ogni proposito, riuscii a non fumare per varie ore, ma quando la bocca fu nettata, sentii un sapore innocente quale deve sentirlo il neonato, mi venne il desiderio di una sigaretta e quando la fumai ne ebbi il rimorso da cui rinnovai il proposito che avevo voluto abolire. Era una via più lunga ma si arrivava alla stessa meta.

Quella canaglia dell'Olivi mi diede un giorno un'idea: fortificare il mio proposito con una scommessa.

Io credo che l'Olivi abbia avuto sempre lo stesso aspetto che io gli vedo adesso. Lo vidi sempre così, un po' curvo, ma solido e a me parve sempre vecchio. Come vecchio lo vedo oggidì che ha ottant'anni. Ha lavorato e lavora per me, ma io non l'amo perché penso che mi ha impedito il lavoro che fa lui.

Scommettemmo! Il primo che avrebbe fumato avrebbe pagato e poi ambedue avrebbero ¹³ recuperato la propria libertà. Così l'amministratore, impostomi per impedire ch'io sciupassi l'eredità di mio padre, tentava di diminuire quella di mia madre, amministrata liberamente da me!

La scommessa si dimostrò perniciosissima. Non ero più alternativamente padrone ma soltanto schiavo e di quell'Olivi che non amavo! Fumai subito. Poi pensai di truffarlo continuando a fumare di nascosto. Ma allora perché aver fatta quella scommessa? Corsi allora in cerca di una data che stesse in bella relazione con la data della scommessa per fumare un'ultima sigaretta che così in certo modo avrei potuto figurarmi fosse registrata anche dall'Olivi stesso. Ma la ribellione continuava e a forza di fumare arrivavo all'affanno. Per liberarmi di que' peso andai dall'Olivi e mi confessai.

Il vecchio incassò sorridente il denaro e, subito, trasse di tasca un grosso sigaro che accese e fumò con grande voluttà. Non ebbi mai un dubbio ch'egli non avesse tenuta la scommessa. Si capisce che gli altri son fatti altrimenti di me.

Mio figlio aveva da poco compiuto i tre anni quando mia moglie ebbe una buona idea. Mi consigliò, per sviziarmi ¹⁴, di farmi rinchiudere per qualche tempo in una casa di salute. Accettai subito, prima di tutto perché volevo che quando mio figlio fosse giunto all'età di potermi giudicare mi trovasse equilibrato e sereno, eppoi per la ragione più urgente che l'Olivi stava male e minacciava di abbandonarmi per cui avrei potuto essere obbligato a prendere il suo posto da un momento all'altro e mi consideravo poco atto a una grande attività con tutta quella nicotina in corpo.

Dapprima avevamo pensato di andare in Svizzera, il paese classico delle case di salute, ma poi apprendemmo che a Trieste v'era un certo dottor Muli che vi

¹³ Ovviamente scorretto, per « avremmo ».

¹⁴ Ma più sotto è il corretto *svizzarmi*.

aveva aperto uno stabilimento. Incaricai mia moglie di recarsi da lui, ed egli le offerse di mettere a mia disposizione un appartamento chiuso nel quale sarei stato sorvegliato da un' infermiera coadiuvata anche da altre persone. Parlandomene mia moglie ora sorrideva ed ora clamorosamente rideva. La divertiva l'idea di farmi rinchiudere ed io di cuore ne ridevo con lei. Era la prima volta ch'essa s'associava a me nei miei tentativi di curarmi. Fino allora ella non aveva mai presa la mia malattia sul serio e diceva che il fumo non era altro che un modo un po' strano e non troppo noioso di vivere. Io credo ch'essa fosse stata sorpresa gradevolmente dopo di avermi sposato di non sentirmi mai rimpiangere la mia libertà, occupato com'ero a rimpiangere altre cose.

Andammo alla casa di salute il giorno in cui l'Olivi mi disse che in nessun caso sarebbe restato da me oltre il mese dopo. A casa preparammo un po' di biancheria in un baule e subito di sera andammo dal dottor Muli.

Egli ci accolse in persona alla porta. Allora il dottor Muli era un bel giovane. Si era in pieno d'estate ed egli, piccolo, nervoso, la faccina brunita dal sole nella quale brillavano ancora meglio i suoi vivaci occhi neri, era l'immagine dell'eleganza, nel suo vestito bianco dal colletto fino alle scarpe. Egli destò la mia ammirazione, ma evidentemente ero anch'io oggetto della sua.

Un po' imbarazzato, comprendendo la ragione della sua ammirazione, gli dissi:

— Già: Ella non crede né alla necessità della cura né alla serietà con cui mi vi accingo.

Con un lieve sorriso, che pur mi ferì, il dottore rispose:

— Perché? Forse è vero che la sigaretta è più dannosa per lei di quanto noi medici ammettiamo. Solo non capisco perché lei, invece di cessare *ex abrupto* di fumare, non si sia piuttosto risolto di diminuire il numero delle sigarette che fuma. Si può fumare ma non bisogna esagerare.

In verità, a forza di voler cessare del tutto dal fumare, all'eventualità di fumare di meno non avevo mai pensato. Ma venuto ora, quel consiglio non poteva che affievolire il mio proposito. Dissi una parola risoluta:

— Giacché è deciso, lasci che tenti questa cura.

— Tentare? — e il dottore rise con aria di superiorità. — Una volta che lei si è accinto, la cura deve riuscire. Se lei non vorrà usare della sua forza muscolare con la povera Giovanna, non potrà uscire di qua. Le formalità per liberarla durerebbero tanto che nel frattempo ella avrebbe dimenticato il suo vizio.

Ci trovavamo nell'appartamento che m'era destinato a cui eravamo giunti ritornando a pianoterra dopo di esser saliti al secondo piano.

— Vede? Quella porta sbarrata impedisce la comunicazione con l'altra parte del pianterreno dove si trova l'uscita. Neppure Giovanna ne ha le chiavi. Essa stessa per arrivare all'aperto deve salire al secondo piano ed ha solo lei le chiavi di quella porta che si è aperta per noi su quel pianerottolo. Del resto, al secondo piano c'è sempre sorveglianza. Non c'è male neppure per una casa di salute destinata a bambini e puerpere?

E si mise a ridere, forse all'idea di avermi rinchiuso fra bambini.

Chiamò Giovanna e me la presentò. Era una piccola donnina di un'età che non si poteva precisare e che poteva variare fra i quaranta e i sessant'anni. Aveva dei piccoli occhi di una luce intensa sotto i capelli molto grigi. Il dottore le disse:

— Ecco il signore col quale dovete essere pronta di fare i pugni.

Essa mi guardò scrutandomi, si fece molto rossa e gridò con voce stridula:

— Io farò il mio dovere, ma non posso certo lottare con lei. Se lei minaccerà, io chiamerò l'infermiere ch'è un uomo forte, e, se non venisse subito, la lascerei andare dove vuole perché io non voglio certo rischiare la pelle!

Appresi poi che il dottore le aveva affidato quell'incarico con la promessa di un compenso abbastanza lauto, e ciò aveva contribuito a spaventarla. Allora le sue parole m'indispettirono. M'ero cacciato volontariamente in una bella posizione.

— Ma che pelle d'Egitto! — urlai. — Chi toccherà la sua pelle? — Mi rivolsi al dottore: — Vorrei che questa donna sia avvisata di non seccarmi! Ho portati con me alcuni libri e vorrei esser lasciato in pace.

Il dottore intervenne con qualche parola di ammonimento a Giovanna. Per scusarsi, costei continuò ad attaccarmi:

— Io ho delle figliuole, due piccine, e devo vivere.

— Io non mi degnerei di ammazzarla, — risposi con accento che certo non poteva assicurare la poverina.

Il dottore la fece allontanare incaricandola di andar a prendere non so che cosa al piano superiore e, per rabbonirmi, mi propose di mettere un'altra persona al suo posto, aggiungendo:

— Non è una cattiva donna e quando le avrò raccomandato di essere più discreta, non le darà altro motivo a lagnanze.

Nel desiderio di dimostrare che non davo alcuna importanza alla persona incaricata di sorvegliarmi, mi dichiarai d'accordo di sopportarla. Sentii il bisogno di quietarmi, levai di tasca la penultima sigaretta e la fumai avidamente. Spiegai al dottore che ne avevo prese con me solo due e che volevo cessare di fumare in punto alla mezzanotte.

Mia moglie si congedò da me insieme al dottore. Mi disse sorridendo:

— Giacché hai deciso così, sii forte.

Il suo sorriso che io amavo tanto mi parve una derisione e fu proprio in quell'istante che nel mio animo germinò un sentimento nuovo che doveva far sì che un tentativo intrapreso con tanta serietà dovesse subito miseramente fallire. Mi sentii subito male, ma seppi che cosa mi facesse soffrire soltanto quando fui lasciato solo. Una folle, amara gelosia per il giovane dottore. Lui bello, lui libero! Lo dicevano la Venere fra i Medici. Perché mia moglie non l'avrebbe amato? Seguendola, quando se ne erano andati, egli le aveva guardato i piedi elegantemente calzati. Era la prima volta che mi sentivo geloso dacché m'ero sposato. Quale tristezza! S'accompagnava certamente al mio abietto stato di pri-

gioniero! Lottail Il sorriso di mia moglie era il suo solito sorriso e non una derisione per avermi eliminato dalla casa. Era certamente lei che m'aveva fatto rinchiudere pur non accordando alcuna importanza al mio vizio; ma certamente l'aveva fatto per compiacermi. Eppoi non ricordavo che non era tanto facile d'innamorarsi di mia moglie? Se il dottore le aveva guardato i piedi, certamente l'aveva fatto per vedere quali stivali dovesse comperare per la sua amante. Ma fumai subito l'ultima sigaretta; e non era la mezzanotte ma le ventitré, un'ora impossibile per un'ultima sigaretta.

Apersi un libro. Leggevo senz'intendere e avevo addirittura delle visioni. La pagina su cui tenevo fisso lo sguardo si copriva della fotografia del dottor Muli in tutta la sua gloria di bellezza ed eleganza. Non seppi resistere! Chiamai Giovanna. Forse discorrendo mi sarei quietato.

Essa venne e mi guardò subito con occhio diffidente. Urlò con la sua voce stridula: — Non s'aspetti d'indurmi a deviare dal mio dovere.

Intanto, per quietarla, mentii e le dichiarai ch'io non ci pensavo nemmeno, che non avevo più voglia di leggere e preferivo di far quattro chiacchiere con lei. La feci sedere a me in faccia. Proprio, mi ripugnava con quel suo aspetto da vecchia e gli occhi giovanili e mobili come quelli di tutti gli animali deboli. Compassionavo me stesso, per dover sopportare una compagnia simile! È vero che neppure in libertà io so scegliere le compagnie che meglio mi si confacciano perché di solito sono esse che scelgono me, come fece mia moglie.

Pregai Giovanna di svagarmi e poiché dichiarò di non sapermi dir nulla che valesse la mia attenzione, la pregai di raccontarmi della sua famiglia, aggiungendo che quasi tutti a questo mondo ne avevano almeno una.

Essa allora obbedì e cominciò col raccontarmi che aveva dovuto mettere le sue figliuole all'Istituto dei Poveri.

Io cominciavo ad ascoltare volentieri il suo racconto perché quei diciotto mesi di gravidanza sbrigati così, mi facevano ridere. Ma essa aveva un'indole troppo polemica e io non seppi ascoltarla quando dapprima volle provarmi ch'essa non avrebbe potuto fare altrimenti data l'esiguità del suo salario e che il dottore aveva avuto torto quando pochi giorni prima aveva dichiarato che due corone ¹⁵ al giorno bastavano dacché l'Istituto dei Poveri manteneva tutta la famiglia. Urlava:

— E il resto? Quando sono state provviste del cibo e dei vestiti, non hanno mica avuto quello che occorre! — E giù una filza di cose che doveva procurare alle sue figliuole e che io non ricordo più, visto che per proteggere il mio udito dalla sua voce stridula, rivolgevo di proposito il mio pensiero ad un'altra cosa. Ma ne ero tuttavia ferito e mi parve aver diritto ad un compenso:

— Non si potrebbe avere una sigaretta, una sola? Io la pagherei dieci corone, ma domani, perché con me non ho neppur un soldo.

¹⁵ E cioè un fiorino.

Giovanna fu enormemente spaventata della mia proposta. Si mise ad urlare; voleva chiamare subito l'infermiere e si levò dal suo posto per uscire.

Per farla tacere desistetti subito dal mio proposito e, a caso, tanto per dire qualche cosa e darmi un contegno, domandai:

— Ma in questa prigione ci sarà almeno qualche cosa da bere?

Giovanna fu pronta nella risposta e, con mia meraviglia, in un vero tono di conversazione, senz'urlare:

— Anzi! il dottore, prima di uscire, mi ha consegnata questa bottiglia di cognac. Ecco la bottiglia ancora chiusa. Guardi: è intatta.

Mi trovavo in condizione tale che non vedevo per me altra via d'uscita che l'ubriachezza. Ecco dove m'aveva condotto la fiducia in mia moglie!

In quel momento a me parve che il vizio del fumo non valesse lo sforzo cui m'ero lasciato indurre. Ora non fumavo già da mezz'ora e non ci pensavo affatto, occupato com'ero dal pensiero di mia moglie e del dottor Muli. Ero dunque guarito del tutto, ma irrimediabilmente ridicolo!

Stappai la bottiglia e mi versai un bicchierino del liquido giallo. Giovanna stava a guardarmi a bocca aperta, ma io esitai di offrirgliene.

— Potrò averne dell'altro quando avrò vuotata questa bottiglia?

Giovanna sempre nel più gradevole tono di conversazione mi rassicurò: — Tanto quanto ne vorrà! Per soddisfare un suo desiderio la signora che dirige la dispensa dovrebbe levarsi magari a mezzanotte!

Io non sofferai mai d'avarizia e Giovanna ebbe subito il suo bicchierino colmo all'orlo. Non aveva finito di dire un grazie che già l'aveva vuotato e subito diresse gli occhi vivaci alla bottiglia. Fu perciò lei stessa che mi diede l'idea di ubriacarla. Ma non fu mica facile!

Non saprei ripetere esattamente quello ch'essa mi disse, dopo aver ingoiato varii bicchierini, nel suo puro dialetto triestino, ma ebbi tutta l'impressione di trovarmi da canto una persona che, se non fossi stato stornato dalle mie preoccupazioni, avrei potuto stare a sentire con diletto.

Prima di tutto mi confidò ch'era proprio così che a lei piaceva di lavorare. A tutti a questo mondo sarebbe spettato il diritto di passare ogni giorno un paio d'ore su una poltrona tanto comoda, in faccia ad una bottiglia di liquore buono, di quello che non fa male.

Tentai di conversare anch'io. Le domandai se, quand'era vivo suo marito, il lavoro per lei fosse stato organizzato proprio a quel modo.

Essa si mise a ridere. Da vivo suo marito l'aveva più picchiata che baciata e, in confronto a quello ch'essa aveva dovuto lavorare per lui, ora tutto avrebbe potuto sembrarle un riposo anche prima ch'io a quella casa arrivassi con la mia cura.

Poi Giovanna si fece pensierosa e mi domandò se credevo che i morti vedessero quello che facevano i vivi. Annuii brevemente. Ma essa volle sapere se i morti, quando arrivavano al di là, risapevano tutto quello che quaggiù era avvenuto quand'essi erano stati ancora vivi.

Per un momento la domanda valse proprio a distrarmi. Era stata poi mossa con una voce sempre più soave perché, per non farsi sentire dai morti, Giovanna l'aveva abbassata.

— Voi, dunque — le dissi — avete tradito vostro marito.

Essa mi pregò di non gridare eppoi confessò di averlo tradito, ma soltanto nei primi mesi del loro matrimonio. Poi s'era abituata alle busse e aveva amato il suo uomo.

Per conservare viva la conversazione domandai:

— È dunque la prima delle vostre figliuole che deve la vita a quell'altro?

Sempre a bassa voce ella ammise di crederlo anche in seguito a certe somiglianze. Le doleva molto di aver tradito il marito. Lo diceva, ma sempre ridendo perché son cose di cui si ride anche quando dolgono. Ma solo dacché era morto, perché prima, visto che non sapeva, la cosa non poteva aver avuto importanza.

Spintovi da una certa simpatia fraterna, tentai di lenire il suo dolore e le dissi ch'io credevo che i morti sapessero tutto, ma che di certe cose s'infischiassero.

— Solo i vivi ne soffrono! — esclamai battendo sul tavolo il pugno.

Ne ebbi una contusione alla mano e non c'è di meglio di un dolore fisico per destare delle idee nuove. Intravvidi la possibilità che intanto ch'io mi crucciavo al pensiero che mia moglie approfittasse della mia reclusione per tradirmi, forse il dottore si trovasse tuttavia nella casa di salute, nel quale caso io avrei potuto riavere la mia tranquillità. Pregai Giovanna di andar a vedere, dicendole che sentivo il bisogno di dire qualche cosa al dottore e promettendole in premio l'intera bottiglia. Essa protestò che non amava di bere tanto, ma subito mi compiacque e la sentii arrampicarsi traballando sulla scala di legno fino al secondo piano per uscire dalla nostra clausura. Poi ridiscese, ma scivolò facendo un grande rumore e gridando.

— Che il diavolo ti porti! — mormorai io fervidamente. Se essa si fosse rotto l'osso del collo la mia posizione sarebbe stata semplificata di molto.

Invece arrivò a me sorridente perché si trovava in quello stato in cui i dolori non dolgono troppo. Mi raccontò di aver parlato con l'infermiere che andava a coricarsi, ma restava a sua disposizione a letto, per il caso in cui fossi divenuto cattivo. Sollevò la mano e con l'indice teso accompagnò quelle parole con un atto di minaccia attenuato da un sorriso. Poi più seccamente aggiunse che il dottore non era rientrato dacché era uscito con mia moglie. Proprio da allora! Anzi per qualche ora l'infermiere aveva sperato che fosse ritornato perché un malato avrebbe avuto bisogno di esser visto da lui. Ora non lo sapeva più.

Io la guardai indagando se il sorriso che contraeva la sua faccia fosse stereotipato o se fosse nuovo del tutto e originato dal fatto che il dottore si trovava con mia moglie anziché con me, ch'ero il suo paziente. Mi colse un'ira da farmi girare la testa. Devo confessare che, come sempre, nel mio animo lottavano due

persone di cui l'una, la più ragionevole, mi diceva: « Imbecille! Perché pensi che tua moglie ti tradisca? Essa non avrebbe il bisogno di rinchiuderti per averne l'opportunità ». L'altra, ed era certamente quella che voleva fumare, mi dava pur essa dell'imbecille, ma per gridare: « Non ricordi la comodità che proviene dall'assenza del marito? Col dottore che ora è pagato da te! ».

Giovanna, sempre bevendo, disse: — Ho dimenticato di chiudere la porta del secondo piano. Ma non voglio far più quei due piani. Già lassù c'è sempre della gente e lei farebbe una bella figura se tentasse di scappare.

— Già! — feci io con quel minimo d'ipocrisia che occorreva ormai per ingannare la poverina. Poi inghiottii anch'io del cognac e dichiarai che ormai che avevo tanto di quel liquore a mia disposizione, delle sigarette non m'importava più niente. Essa subito mi credette e allora le raccontai che non ero veramente io che volevo svezarmi dal fumo. Mia moglie lo voleva. Bisognava sapere che quando io arrivavo a fumare una decina di sigarette diventavo terribile. Qualunque donna allora mi fosse stata a tiro si trovava in pericolo.

Giovanna si mise a ridere rumorosamente abbandonandosi sulla sedia:

— Ed è vostra moglie che v'impedisce di fumare le dieci sigarette che occorrono?

— Era proprio così! Almeno a me essa lo impediva ¹⁶.

Non era mica sciocca Giovanna, quand'aveva tanto cognac in corpo. Fu colta da un impeto di risa che quasi la faceva cadere dalla sedia, ma quando il fiato glielo permetteva, con parole spezzate, dipinse un magnifico quadretto suggerito dalla mia malattia: — Dieci sigarette ... mezz'ora ... si punta la sveglia ... eppoi ...

La corressi:

— Per dieci sigarette io abbisogno di un'ora circa. Poi per aspettarne il pieno effetto occorre un'altra ora circa, dieci minuti di più, dieci di meno ...

Improvvisamente Giovanna si fece seria e si levò senza grande fatica dalla sua sedia. Disse che sarebbe andata a coricarsi perché si sentiva un po' di male alla testa. L'invitai di prendere la bottiglia con sé, perché io ne avevo abbastanza di quel liquore. Ipocritamente dissi che il giorno seguente volevo che mi procurasse del buon vino.

Ma al vino essa non pensava. Prima di uscire con la bottiglia sotto il braccio mi squadro con un'occhiataccia che mi fece spavento.

Aveva lasciata la porta aperta e dopo qualche istante cadde nel mezzo della stanza un pacchetto che subito raccolsi: conteneva undici sigarette di numero. Per essere sicura, la povera Giovanna aveva voluto abbondare. Sigarette ordinarie, ungheresi. Ma la prima che accesi fu buonissima. Mi sentii grandemente sollevato. Dapprima pensai che mi compiacevo di averla fatta a quella casa ch'era buonissima per rinchiudervi dei bambini, ma non me. Poi scopersi

16 È l'imperfetto (nonostante l'« a me ») del discorso indiretto.

che l'avevo fatta anche a mia moglie e mi pareva di averla ripagata di pari moneta. Perché, altrimenti, la mia gelosia si sarebbe tramutata in una curiosità tanto sopportabile? Restai tranquillo a quel posto fumando quelle sigarette nauseanti.

Dopo una mezz'ora circa ricordai che bisognava fuggire da quella casa dove Giovanna aspettava il suo compenso. Mi levai le scarpe ed uscii sul corridoio. La porta della stanza di Giovanna era socchiusa e, a giudicare dalla sua respirazione rumorosa e regolare, a me parve ch'essa dormisse. Salii con tutta prudenza fino al secondo piano ove dietro di quella porta — l'orgoglio del dottor Muli, — infilai le scarpe. Uscii su un pianerottolo e mi misi a scendere le scale, lentamente per non destar sospetto.

Ero arrivato al pianerottolo del primo piano, quando una signorina vestita con qualche eleganza da infermiera, mi seguì per domandarmi cortesemente:

— Lei cerca qualcuno?

Era bellina e a me non sarebbe dispiaciuto di finire accanto a lei le dieci sigarette. Le sorrisi un po' aggressivo:

— Il dottor Muli non è in casa?

Essa fece tanto d'occhi:

— A quest'ora non è mai qui.

— Non saprebbe dirmi dove potrei trovarlo ora? Ho a casa un malato che avrebbe bisogno di lui.

Cortesemente mi diede l'indirizzo del dottore ed io lo ripetei più volte per farle credere che volessi ricordarlo. Non mi sarei mica tanto affrettato di andar via, ma essa, seccata, mi volse le spalle. Venivo addirittura buttato fuori dalla mia prigione.

Da basso una donna fu pronta ad aprirmi la porta. Non avevo un soldo con me e mormorai:

— La mancia gliela darò un'altra volta.

Non si può mai conoscere il futuro. Da me le cose si ripetono: non era escluso ch'io ripassassi per di là.

La notte era chiara e calda. Mi levai il cappello per sentir meglio la brezza della libertà. Guardai le stelle con ammirazione come se le avessi conquistate da poco. Il giorno seguente, lontano dalla casa di salute, avrei cessato di fumare. Intanto in un caffè ancora aperto mi procurai delle buone sigarette perché non sarebbe stato possibile di chiudere la mia carriera di fumatore con una di quelle sigarette della povera Giovanna. Il cameriere che me le diede mi conosceva e me le lasciò a fido.

Giunto alla mia villa suonai furiosamente il campanello. Dapprima venne alla finestra la fantesca eppoi, dopo un tempo non tanto breve, mia moglie. Io l'attesi pensando con perfetta freddezza: — Sembrerebbe che ci sia il dottor Muli. — Ma, avendomi riconosciuto, mia moglie fece echeggiare nella strada deserta il suo riso tanto sincero che sarebbe bastato a cancellare ogni dubbio.

In casa m'attardai per fare qualche atto d'inquisitore. Mia moglie cui promisi

di raccontare il giorno appresso le mie avventure ch'essa credeva di conoscere mi domandò:

— Ma perché non ti corichi?

Per scusarmi dissi:

— Mi pare che tu abbia approfittato della mia assenza per cambiare di posto a quell'armadio.

È vero ch'io credo che le cose, in casa, sieno sempre spostate ed è anche vero che mia moglie molto spesso le sposta, ma in quel momento io guardavo ogni cantuccio per vedere se vi era nascosto il piccolo, elegante corpo del dottor Muli.

Da mia moglie ebbi una buona notizia. Ritornando dalla casa di salute s'era imbattuta nel figlio dell'Olivi che le aveva raccontato che il vecchio stava molto meglio dopo aver preso una medicina prescrittagli da un suo nuovo medico.

Addormentandomi pensai di aver fatto bene di lasciare la casa di salute poiché avevo tutto il tempo per curarmi lentamente. Anche mio figlio che dormiva nella stanza vicina non s'apprestava certamente ancora a giudicarmi od a imitarmi. Assolutamente non v'era fretta.

ALFREDO PANZINI

Nato a Senigallia (in provincia di Ancona) nel 1863, allievo del Carducci a Bologna, professore di scuola secondaria a Milano e a Roma, dove morì nel 1939; luogo ideale di molta della sua attività di scrittore è la Romagna, in particolare Bellaria presso Rimini, dove s'era costruito una casetta per le vacanze.

Si può dire che la fama, dopo parecchi libri giovanili, sia toccata al Panzini per *La lanterna di Diogene* (1907), relazione d'un viaggio in bicicletta dell'autore da Milano a Bellaria: i saggi di Renato Serra (del quale il Panzini ebbe poi a tracciare un commosso ritratto) lo lanciarono presso il pubblico della « Voce », e quindi presso i lettori di quotidiani e periodici ai quali prestò una collaborazione troppo copiosa per poter serbare genuine le sue primitive qualità e non cristallizzarle in maniera. Oltre che prose più autobiografiche, come nella *Lanterna*, nell'affine *Viaggio di un povero letterato* (1919) ecc., e narrazioni di rievocazione storico-culturale, da *Santippe* (1913) al *Bacio di Lesbia* (1937) — e si tratta, per l'una come per l'altra serie, dei libri relativamente frammentistici preferiti, almeno un tempo, dai buongustai —, il Panzini scrisse un grandissimo numero di novelle e veri e propri romanzi, quali *La Madonna di papà* (sullo sfondo della guerra), *Il padrone sono io* (sul « sovversivismo » del dopoguerra in Romagna) ecc., eccellente su tutti *La pulcella senza pulcellaggio* (1925). Il meglio della produzione narrativa (in largo senso) del Panzini è stato raccolto dall'autore stesso in *Sei romanzi fra due secoli* (1934), a cui è seguito postumo *Romanzi d'ambo i sessi*; Marino Moretti ha analogamente raccolto il meglio della restante prosa in *La cicuta, i gigli e le rose* (i tre folti volumi sono editi dal Mondadori di Milano). Dell'altra produzione del Panzini merita menzione solo il *Dizionario moderno* (uscito, dopo la prima del 1905, in più edizioni con vari sottotitoli): notevole raccolta di schede lessicografiche (spesso umoristicamente glossate) che attestano l'attrazione-repulsione esercitata sull'autore dal mondo contemporaneo.

Il Panzini persegue un sogno di tenue felicità: così tenue, ed è questo il limite anche dei suoi momenti migliori, che appena gli riesce di fissarne una fugace ombra sulla pagina. Questa si fa adatta al compito con una sintassi spoglia e quasi « primitiva » (del resto nello scrittore la vena poetica prepondera assolutamente sull'intelligenza), con un lessico purificato e un po' pallido: è nel Panzini, illanguidita, un'eco dell'ideale greco dei puristi, passato attraverso la Bologna, meglio che del Carducci, del filosofo, e traduttore di Platone, Francesco Aciri (1836-1913). La legittima difesa dell'autore verso i pericoli d'un mondo (mondo dell'amore, mondo della lotta per la vita) davanti al quale si sente inerme, si traduce in una perenne simulazione di candore, che intorbida senza annullarlo il suo candore vero; in un'ostentazione di umorismo che ha il suo paradigma nel francese Anatole France (1844-1924), tanto remoto dal gusto moderno quanto applaudito interprete dei suoi tempi, peraltro scettico e volterriano. La difesa ideologica del Panzini, invero, fu in un conservatorismo borghese patriottico e incline al fascismo. Ma il vero Panzini sta molto più in fondo: in un istante avvertimento della morte sotto la labilità delle apparenze mondane.

Si crede di rappresentare qui non inadeguatamente il miglior Panzini con uno degli ultimi capitoli, quello decisivo, della *Pulcella senza pulcellaggio* (il XXVII) [ora in *Sei ro-*

manzi]: così definisce il Panzini una ragazza bolognese (Mimi o Berenice), non virtuosa ma di cuore innocente, che, abbandonata dallo studente Serafino, si uccide alla Certosa (il cimitero di Bologna).

DALLA «PULCELLA SENZA PULCELLAGGIO»

L'UCCELLIN DEL BOSCO

Serafino si trovò nella via. Non sapeva neppur lui come e perché avesse così docilmente ubbidito al comando della padrona di casa. Girò a lungo per le vie come smemorato e si ridusse in via Strazzacappe¹ presso alla casa di lei. Attese; ma Berenice non passò.

Girò per i caffè aperti, dove la gente beveva la birra. E poiché tepida era la notte, così attorno ai tavoli, all'aperto, sedevano giovani e donne come è costume in Bologna di rincasare quando il cielo mattutino rischiarava. Si ricordò di non so quale dramma che aveva veduto all'Arena del Sole, dove la prima attrice, per far dispetto all'amante, si cerca subito un altro amante. Pensò che anche Berenice avesse fatto lo stesso per vendicarsi del suo rifiuto, e l'avrebbe trovata in una di quelle brigatelle di gente mondana; ma non la trovò.

Azzurra era la notte, e le merlature e le torri di piazza San Petronio avevano un non so che di strano come se con lento moto salissero in cielo.

Si ritrovò ancora in via Strazzacappe, sotto il portico, dove non passava nessuno; ed anche la strada, all'infuori di qualche scorribanda di gatti, era deserta.

Cadevano oramai le ore piccole nella coppa del tempo, ed improvviso lo sorprese la luce, e l'alba rossa sorgeva. Senza che nessuno le dicesse niente, l'alba rossa sorgeva come una bella sposa che si leva dal letto. Allora Serafino udì un passo che risonò affrettato, e subito si disegnò in fondo al portico l'ombra nera di un questurino, quali usavano allora con la nappina azzurra sopra il pentolino in testa. Il quale gli arrivò davanti, si fermò, guardò come chi cerca il numero delle case sotto il portico.

«Sta qui il ventisei?» domandò infine.

«Sì, è quello lì...» rispose Serafino, indicando la porta di Berenice.

«Allora ci deve stare qui la signora, la signora...» ripeté la guardia che non si ricordava del nome... «la signora... oh, aspetta un po'!... Èccolo qua, se non si scrive, non ci si ricorda» e lesse nel taccuino: «la signora...».

E nominò la mamma di Berenice.

Allora Serafino lo prese per un braccio, e gli domandò:

¹ Piccola traversa di via Galliera, vicinissima all'Arena del Sole, teatro di prosa e operetta che è in via Indipendenza.

« È accaduta una disgrazia? ».

« Par di sì: la sua figliuola si è tirato ».

« Cosa? » urlò Serafino.

« Sì, in mezzo della Certosa ».

La Certosa è la bianca città dei morti.

Quando Serafino ebbe traversato quel lungo portico nella campagna, vide aprirsi davanti il cancello e lo spiazzale della Certosa. Lo percorse, s'addentrò per un viale e allora scorse un gruppo di persone ferme nel mezzo del camposanto, dentro un recinto di mortella. Si distingueva la lucerna di un carabiniere.

Doveva essere lì.

Ebbe paura.

Si fermò e rimase lì. Ma poco dopo, si trovò portato da passi involontari, dove c'era quel gruppo di gente ferma. Per terra si stendeva qualche cosa di nero.

Era Berenice.

Giaceva sul fianco sinistro, e la mano destra, a metà schiusa, aveva lasciato sfuggire una rivoltella piccolina, col manico di madreperla.

Se però il terreno avesse potuto essere preso e sollevato come la parete d'un tempio, la Berenice vi sarebbe apparsa come un grazioso bassorilievo di giovanetta che cammina.

Dalle labbra spuntavano le punte di due dentini.

Serafino cominciò a sentire in quel silenzio del camposanto, sotto quel sole che montava allora, un trillo di allodola o di calandra che fosse, la quale cantava come ebbra del suo cantare. E quel canto gli fece venir in mente che un vespero erano andati a cogliere fiori in un orto, e che Berenice aveva mangiato una grande quantità di albicocche e non faceva altro che canticchiare questa sciocchezza da bimbi:

*« E l'uccellin del bosco
canta un pochetto e poi se ne va ... ».*

Lui le aveva detto: « ma sméttila! ».

E lei ancora:

« E l'uccellin del bosco ... ».

E gli aveva buttato contro gli ossi delle albicocche e, seduta su di un'altalena assai alta, dondolava con quelle sue scarpine, proprio quelle lì che spuntavano allora fuor della gonna, e parevano segnare la via del gran viaggio.

Ad un certo punto quella gente gli si accostò con premura; e senti il carabiniere, che gli domandò con una vocina dolce:

« È sua parente la poverina? ».

Egli doveva avere risposto di sì, perché tutti lo compassionavano, e si sentì il caldo delle lacrime sul volto.

Non passò molto tempo che uno esclamò:

« Eccoli qui! ».

Una carrozza scoperta, da piazza, con dentro due signori, si avanzava lentamente: se ne udiva lo scricchiolio sul viale, e i campanelli del cavallo.

Erano gli uomini della legge, che stendono il verbale per quelli che arrivano, per quelli che partono dalla stazione del mondo.

Sino allora tutti avevano parlato con voce molto piana, quasi avessero avuto riguardo di turbare la dormiente nel suo gran sonno; ma all'arrivo di quei signori giudici, la voce si alzò come nel silenzio della chiesa un potente *dominus vobiscum!* rimbomba sotto la volta e desta i devoti dall'assopimento religioso.

Quei signori scesero e si avvicinarono, ed anche il cocchiere venne avanti per vedere.

« *Povra cineina* ², proprio lei! » esclamò uno degli arrivati.

« Voi la conoscevate, cancelliere? » domandò il pretore, un omino rotondetto, che parlava con un accento meridionale.

« La chiamavano la marchesa di via Strazzacappe per certe sue pretese aristocratiche, da sartina che era » rispose il cancelliere. « Ci ho ballato con lei, al veglione del Comunale ».

La sollevarono e, sollevando, l'un braccio con largo gesto cadde giù penzolini, e così l'altro braccio. La trasportavano per un lungo viale dove saliva l'odore stagnante delle due siepi di mortella.

La Berenice, la piccola creatura, che avea spavento delle ombre rigide dei ploppli, la sera, aveva osato di affrontare il più grande dei misteri.

Bene ella, la morticina, ne sapeva più di tutti i dottori dell'università, più del signor pretore.

Ma dall'espressione dolorosa del volto, non pareva ch'ella dovesse riferire liete novelle agli uomini vivi delle cose vedute di là, dove albergano i morti.

Serafino, mentre la portavano, pensò che l'aveva portata anche lui in braccio, quella notte che erano usciti dal ballo di via Galliera.

Ma allorché gli uomini della legge vollero rimuovere le vesti, rimasero assai turbati.

Il pretore disse: « Povera figlia! ».

La giovinetta aveva cucito internamente di sotto le sue vesti affinché mano profana non la toccasse.

L'uomo della legge, come di ciò si accorse, levò la palma della mano come chi vede cosa ammirabile. Pur tuttavia sbottonò un poco, di sopra: slacciò gli uncinelli che chiudevano al collo la vestina nera. Sotto c'era una camiciuola di quelle chiuse adorne di un piccolo ricamo. Il signor pretore intromise con deli-

² Dialetto bolognese: « povera piccola ».

catezza la sua mano e senti un non so che come di cosa piegata; forse una lettera. Era lo scapolare della Madonna di San Luca. Il signor pretore rimise a posto lo scapolare e lasciò la Berenice in pace, in compagnia della Madonna; poi disse al cancelliere:

« Quale può essere stata la causa che ha spinto questa povera figlia all'ultimo passo? ».

All'udire queste parole, Serafino si riscosse e vide il gran carabiniere farsi avanti e dire così: « Signor pretore illustrissimo, questo giovane che piange glielo potrà dire »³.

Ma non fu così: Serafino aveva udito e visto con la fantasia; la quale era diventata fervida non per la lettura dei romanzi, ma per la vista di quell'uomo nero con le strisce rosse, il quale uomo è di solito un buon fanciullone, ma per quella catenella che porta nelle tasche di dietro della marsina, per quell'abitudine che ha di stare sull'attenti ad aspettare gli ordini dai superiori, mette una certa soggezione anche in Italia.

Il carabiniere non si era mosso affatto; invece il signor cancelliere si batté con la mano la fronte ed esclamò:

« Eureka! Ho trovato, signor pretore ».

« Be', sentiamo! ».

« Tre giorni fa venne sepolto qui quell'altro suicida, quel tale *viveur* famoso qui a Bologna, il conte Rombòn ... ».

Il signor cancelliere non ebbe bisogno di continuare: il signor pretore aveva capito benissimo; i suicidi sono spesso a due a due, e anche a tre a tre.

« Sono di Bologna » diceva il cancelliere « e si sapeva da tutti che questa povera ragazza era pazza d'amore per il conte Rombòn, tanto che faceva anche lei la stravagante come lui ».

« E io? » si domandò Serafino. « Io allora non c'entro! » E provò piacere nel sentire che lui non era personaggio conosciuto in quel dramma; e nel tempo stesso gli dispiacque.

Oseremmo dire che Serafino si risentì un poco offeso, come sarebbe un attore, che ha agito sulla scena come terzo personaggio; e invece dalla critica dei giornali è messo da parte, quasi fosse stato null'altro che il cameriere che annunzia: « il signor conte, la signora marchesa ».

Il signor pretore dopo che ebbe dato alcun ordine, si allontanò. Gli altri gli andarono dietro.

Rimase Serafino solo. Allora si accostò a Berenice paurosamente.

Il colpo della rivoltella era stato sparato contro la tempia. Serafino guardava quel piccolo grumo di sangue che incollava i capelli su la tempia. Pareva impos-

³ Consciamente o no, l'umorismo del Panzini assume qui atteggiamenti vicinissimi a quelli infantili di *Pinocchio*.

sibile che da quel piccolo forellino, così, in un momento, Berenice fosse fuggita via, e non parlasse più.

Allungò la sua mano, volle toccare i gran capelli neri. Essi si ritrassero. Essi erano ancor vivi.

Serafino tardò qualche giorno prima di ridursi nella sua stanza. Quando vi si recò, trovò che la stanza non era stata toccata: il letto era disfatto così come lo aveva lasciato. Neppur la polvere era stata levata dal comò, mentre prima la signora Argia lustrava quella sua stanza, sino a strofinar con lo straccio le gambe delle sedie.

Serafino guardava la sua stanzetta con sbalordimento.

« E questo cos' è? ».

Sopra il tavolino da notte c'erano due scudi d'argento con la reale effigie di sua Maestà Vittorio Emanuele secondo; poi c'erano due pilette di dieci palanche ciascuna.

Venne fuori la signora Argia che era in agguato, e disse:

« Questo è il vostro mensile, che mi avete dato, pigliateli ben su⁴ i vostri soldi, e smorbàtemi la casa. E se ve ne andate oggi invece di domani, mi fate un servizio ».

Serafino voleva parlare, ma ella non volle ascoltare.

« *An senti gneint!* Non sento niente! *Andè bein via!* *Avì rasòn!* Sì, avete tutte le ragioni. Andate a prendere la laurea, ma che io non senta il vostro nome mai più, mai più ».

Serafino raccolse le sue robe e se ne andò; però gli parve che un morto ci fosse in quella stanza; ed era quel Serafino che era nato e vissuto nel breve tempo di un giro lunare.

Poco era il sole che si vedeva in aprile nella stanzetta della signora Argia, ma così bel sole, così dolce sole non sarà per te veduto mai più.

Uscì lentamente. Piano scendeva le scale con la valigia. Con la valigia tre giorni fa era scesa la Mimì; con la valigia scendeva lui. La Mimì per andare verso la morte, lui verso la vita. Percorse il corridoio buio e stava per alzare il saliscendi della porticina, quando dalle scale giunse una voce che diceva:

« Pensate bene che forse avete suicidato anche vostro figlio ».

Per queste parole la signora Argia voleva insinuare nell'animo di Serafino un pensiero di rimorso, che, come le antiche furie nella tragedia di Oreste, lo perseguitassero durante tutta la vita; ma questa cosa non avvenne, sia perché la voce del sangue è un' invenzione dei poeti; sia perché le divinità, e *sùpere et infere*, sono tutte morte.

⁴ Calco, nel discorso dell'affittacamere bolognese, del dialetto locale (si veda sotto l'uso di *bein* ugualmente con l'imperativo). L'Argia, più avanti, « fodera », cioè alterna, secondo l'uso bolognese, frase dialettale e traduzione italiana. *Smorbare* vale « pulire, nettare ».

La signora Argia voleva anche scagliare una maledizione di quelle che *si attaccano*, come dice il popolo, ovvero come si legge nei buoni vecchi romanzi voleva dire anche lei: “verrà un giorno!”.

Ma non venne niente! E se la signora Argia fosse vissuta a lungo, lei che si augurò di non sentire mai più, mai più, il nome di Serafino, lo avrebbe sentito nominare assai onorevolmente.

Serafino non avrebbe incontrata mai più la piccola Mimì su la terra. Forse l'avrebbe incontrata nel regno dei morti, come quando Enea si ritrova a faccia a faccia nei Campi Elisi con la regina Didone. Ma ciò si legge nei romanzi dei poeti; e c'è da prestar poco fede.

.....

LUIGI PIRANDELLO

Nato presso Girgenti (ribattezzata Agrigento solo in epoca fascista) nel 1867, morto a Roma nel 1936 (le sue ceneri, che dovevano essere disperse, sono sepolte nella favolosa campagna natia). Si avviò alla filologia romanza, laureandosi in una delle allora più insigni università germaniche, quella di Bonn sul Reno, con una tesi (naturalmente in tedesco) sulla fonetica del suo dialetto; e si dedicò all'insegnamento, in quello stesso Magistero di Roma dov'era stato professore il suo correggionale e per più d'un verso maestro Capuana, restandovi fino a quando non ebbe raggiunto fama come autore drammatico (ma va avvertito che i saggi sull'umorismo, su Cecco Angiolieri, su Dante non hanno stile scientifico e in cambio alimentano polemiche contro i filologi, il Croce ecc.). Poeta e traduttore da giovane, dovette, com'egli dice, al Capuana «la spinta a provarsi nell'arte narrativa in prosa», col romanzo *L'Esclusa* (uscito però a puntate solo nel 1901) e con alcune novelle (1894). Il suo romanzo più fortunato, *Il fu Mattia Pascal*, è del 1904; gli altri più noti uscirono ugualmente a puntate, nel 1909 *I Vecchi e i Giovani*, nel 1925-1926 *Uno, nessuno e centomila*, quest'ultimo quando ormai il drammaturgo trionfava. Feconda seguì a essere la produzione del novelliere, che dall'autore stesso fu raccolta nei quindici volumi (l'ultimo postumo) di *Novelle per un anno*. La prima commedia, *L'epilogo*, pubblicata nel 1898, fu rappresentata col titolo attuale, *La morsa*, solo nel 1910, a Roma, per la compagnia del catanese Nino Martoglio, assieme a *Lumie di Sicilia*, ricavata dall'omonima novella (entrambe le commedie furono poi tradotte dal Pirandello stesso in siciliano). E da questo momento la carriera dell'autore drammatico proseguirà ininterrotta. La prima fase è per ambiente e lingua nettamente siciliana: si pensi che originariamente dialettale è anche un pezzo pirandelliano già tipico quale *Pensaci, Giacomino!*; e poi *Liolà*, *'A birritta cu' i ciancianeddi* (*Il berretto a sonagli*), *'A giarra* (*La giara*); mentre in dialetto furono voltate *La patente* e, ridotta (*Ccu' i 'nguanti gialli*), *Il piacere dell'onestà*, tutte date o riprese dal grande mimo, pure catanese, Angelo Musco. Molte di esse derivano da redazioni narrative. Questa fase domina ancora nella prima edizione del teatro, *Maschere nude*, in quattro volumi (1918-1921), nel primo dei quali peraltro un pezzo come *Così è (se vi pare)*, dato a Milano nel 1917, rompe la cornice regionale. La seconda edizione di *Maschere nude*, in trentun volumi per singole opere (1920-1935), e a maggior ragione la terza, in dieci di cui gli ultimi postumi (1933-1938), danno ovviamente il massimo rilievo alla cosiddetta seconda maniera: il primo della definitiva si apre infatti su *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) come il secondo su *Enrico IV* (1922), i più vistosi portatori della novità pirandelliana. Questa novità non poté esser ricevuta senza contrasti, soprattutto in Italia, che amareggiarono profondamente l'autore; e così accadde che la gloria del Pirandello (insignito del premio Nobel nel 1934) fosse prima europea che italiana, e che molti drammi venissero rappresentati prima all'estero tradotti che in Italia nell'originale: ciò accadde perfino di opere rilevantissime come *Lazzaro* (1929) e addirittura *Questa sera si recita a soggetto* (1930), le cui «prime» si ebbero rispettivamente in inglese e in tedesco (di altre, anche in portoghese, in spagnolo, in ceco). Restarono incompiuti *I Giganti della Montagna*, molto sopravvalutati in recenti riesumazioni.

La carriera, almeno esternamente assai singolare, del Pirandello va dunque dalla

provincia all'ecumène: proprio come il giovane letterato s'era formato in pari misura in Sicilia e in Germania. Indubbiamente gli inizi del narratore si collegano esplicitamente al verismo regionale, che per il Verga maggiore aveva toccato l'apice del naturalismo europeo, ma anche nel Capuana e nel De Roberto aveva dato prove egregie. Ma fin dall'inizio si manifesta un divario fortissimo, che solitamente s'interpreta in termini tematici o psicologici; e a definire l'ideologia, se si vuol usare questo vocabolo, pirandelliana è più che sufficiente quanto l'autore stesso dichiara in una nota autobiografica redatta verso i trentacinque anni: «Io penso che la vita è una molto triste buffoneria, poiché abbiamo in noi, senza poter sapere né come né perché né da chi, la necessità di ingannare di continuo noi stessi con la spontanea creazione di una realtà (una per ciascuno e non mai la stessa per tutti) la quale di tratto in tratto si scopre vana e illusoria». Questo atteggiamento scettico e pessimistico (per la cui gracilità di pensiero si esita a citare la tradizione dei Leopardi e degli Schopenhauer), coi suoi conflitti fra sostanza e apparenza, fra verità (irraggiungibile fuori dell'ambito solipsistico) e convenzione, col suo elementare relativismo e la sua cosiddetta dissoluzione (dal rispetto sociale) della personalità, pervade infatti in primo luogo i romanzi. Anche a esaminare solo quelli citati, *L'Esclusa* è la storia d'una moglie calunniosamente condannata, che solo quando commette davvero adulterio, e con l'amante che le era stato attribuito, riacquista pubblica onorabilità; *Il fu Mattia Pascal*, d'un uomo creduto morto al suo paese, che lontano vuol rifarsi una nuova vita e, quando vuol rientrare nella sua autentica parte, è respinto dalla famiglia e dalla società nel ruolo, ormai assegnatogli, di defunto; *Uno, nessuno e centomila*, d'uno che, smarrita la propria personalità nel turbine delle infinite che il mondo esterno gli conferisce, si rifugia dopo strane peripezie in un ospizio, dove, come può dire, «muojo ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi». Un po' meno stretto a quelle premesse, ma probabilmente il più degno oggi d'attenzione, «il vasto romanzo *I Vecchi e i Giovani*»: come séguita il Pirandello stesso, «il romanzo della Sicilia [traguardata proprio da Girgenti] dopo il 1870 [nell'epoca dei «fasci» siciliani], amarissimo e popoloso romanzo, ov'è racchiuso il dramma della mia generazione»; un largo affresco storico regionale, un po' come *I Viceré* del De Roberto, vetta delle ambizioni narrative dell'autore, che da allora, pur insistendo nelle novelle, si dedicò soprattutto al teatro. Quanto all'ampio novelliere, cominciato in chiave locale o addirittura «rusticana» e svoltosi in senso borghese, non si può certo dire che vi domini la tonalità problematica: ne danno la più certa prova i racconti che sono stati successivamente sceneggiati con carica intenzione di problematicità, quali *Tutto per bene*, *Pensaci*, *Giacominol*, *Ma non è una cosa seria*. Ciò che accomuna le due serie di prove del narratore è invece l'atteggiamento linguistico: atteggiamento di cui rappresentano una presa di coscienza, se pur poco cristallina, articoli assai giovanili del Pirandello, ostentanti le tesi antitoscane e antiformalistiche del *Proemio* ascoliano all'*Archivio* e fortificati da esperienze tedesche e, a suo credere, filologiche. «Il siciliano e il piemontese messi insieme a parlare, non faranno altro che arrotondare alla meglio i loro dialetti, lasciando a ciascuno il proprio stampo sintattico... Da un pezzo, molti tra i novellieri e i romanzieri moderni, in cerca d'una prosa viva e spontanea, non scrivono diversamente l'italiano. E il tentativo... meriterebbe lode, ove fosse attuato con più senno... Poiché la gran faccenda dovrebbe esser quella di fermare questo immenso ondeggiamento della forma, del significato della parola, del valore delle espressioni; di promuovere l'unità della lingua, la tecnicità della parola, la sicurezza...». «È innegabile che da buona pezza a questa parte, un po' di scioltezza, se non di leggiadria, s'è venuta acquistando. Il giornalismo, a tal riguardo, ha fatto un gran bene, e assai più che comunemente non si creda». (Queste parole furono scritte dall'antidannunziano Pirandello sul pretesto di *Mastro-don Gesualdo*). Tale programma,

per quanto era in lui, il Pirandello procurò di attuarlo, e così la sua scrittura di narratore, massimamente nelle novelle, costituisce il più proverbiale esempio di *koinè* italiana di irradiazione romana (molto lontana dall'austerità formale, non si dice del Verga più grande, ma del Capuana e del De Roberto, così esangui e asciutti): nella stessa misura in cui esse documentano il gusto della media borghesia italiana (quando non nutrisse nostalgie estetizzanti ed evasioni imperiali) in quei medesimi primi decenni del secolo.

La marginalità del Pirandello alla cultura stilistica italiana si chiarisce tutta in questo ideale di perpetua traducibilità da o in una qualsiasi lingua straniera; ma, neutra rispetto alle ambizioni strettamente formali, la sua prosa, soprattutto nei punti più accusati, che sono poi le didascalie dei drammi, non lo è per nulla rispetto all'espressività, perché anzi la copia di vocaboli idiomatici e patetici, di formazioni suffissali, di deverbali le conferisce una colloquialità al limite di quella che si vorrebbe dire dialettalità interna: quasi fissasse linguisticamente gesti, mimica, interiezioni. L'avvio al teatro è meno nell'abbondanza di dialogo delle opere narrative che nella loro andatura monologante (« Sì. Ma pensiamo, signori miei » ecc.), la quale nei drammi costituisce il fondo comune al parlato e alle didascalie, così assidue nella deformazione d'ogni sembianza umana (proprio per essa è lecito associare il Pirandello all'opera caricaturale dell'espressionismo europeo, non dov'essa è tragica ma dov'è grottesca). Se questa è un'indispensabile condizione espressiva, la molla centrale al teatro è però la riduzione della favola a una trovata ingegnosa passibile di un brillante sviluppo sofisticato. E si cominci dal primo dramma, popolarissimo, che sia esente da qualunque nota di colore locale, *Così è (se vi pare)* (per quanto dalle precedenti argomentazioni risulti che il dialetto nel Pirandello non sia meno neutro o funzionale della lingua): vi si mette in scena un funzionario di prefettura, il signor Ponza, che fa vivere la suocera, la signora Frola, in un appartamento remoto, non consentendole di avvicinare la rispettiva moglie e figlia. Qual è la ragione del bizzarro comportamento? Secondo il signor Ponza, che la signora Frola è impazzita per la morte della figlia e crede che sia lei la seconda moglie del Ponza, alla quale egli ovviamente non può imporre la coabitazione; secondo la signora Frola, che il Ponza, credutosi vedovo quando la moglie dovette curarsi in casa di salute, acconsentì a riprenderla solo quando gli diedero a intendere trattarsi di seconde nozze. La commedia procede affabilissima finché è nodo ed equivoco, ma stride nell'inevitabile conclusione, quando cioè la signora Ponza, Giulia per l'uno, Lina per l'altra, dichiarerà di essere e la figlia della signora Frola e la seconda moglie del signor Ponza e, conclude, « per me nessuna! nessuna!... Per me, io sono colei che mi si crede ». « Ed ecco, o signori, come parla la verità! », riassume con la sua risata, finale ad ogni atto, che si presume sardonica, il personaggio che fa da portavoce all'autore.

Situazioni e soluzioni paradossali, svolte con grande abilità avvocatessa, contengono anche gli altri drammi tipici del primo Pirandello: nella *Ragione degli altri* (1915, col titolo *Non così*) una moglie, a cui il marito deve tornare, induce l'amante di lui, che ormai egli frequenta esclusivamente come padre e non come amante, a cederle la bambina; in *Ma non è una cosa seria* (1918) un matrimonio per burla, concluso da uno scapestrato con una donnetta di mostruosa remissività per salvarlo appunto da obblighi nuziali, si converte in desiderio amoroso; in *Come prima, meglio di prima* la moglie d'un medico famoso, uomo perverso che ella ha abbandonato per una vita di perdizione, acconsente, dopo un fallito tentativo di suicidio, a tornare nella casa di lui simulando, per riguardo alla loro figlia, di essere la seconda moglie (poi, ricomparso l'ultimo amante, si rivela alla figlia, e fugge con lei e con la seconda bambina); e così di séguito, per tutta una serie di commedie o drammi dell'identità-alterità o della finzione-verità. E la serie, talmente costitutiva ne è la tematica, continua anche in regime di « secondo » Pirandello, in *Vestire gli ignudi* (1922), *O di uno o di nessuno* (1929) ecc., e nel pezzo di

tutti più celebre, l'*Enrico IV*, il cui eroe, che un rivale fa cadere da cavallo mentre è mascherato da imperatore, impazzisce e si crede l'imperatore, ma, quando poi guarisce e uccide il colpevole, deve continuare a imprigionarsi nella parte del pazzo. Da questi drammi si credette di poter estrarre, col consenso dell'autore, e magari sulla scorta di suoi luttuosi eventi biografici (l'insania della moglie), una certa relativistica « filosofia » del Pirandello, con relativa polverizzazione della persona, ma è ormai ben chiaro che il proprio e il merito del Pirandello non consistono affatto in tesi, presuntamente concordanti con portati supremi della psicologia o della cosmologia contemporanee (dove starebbe la sua riconosciuta ironia e umorismo?), bensì nella sua euristica di casista barocco e nell'arte sofistica (è la sua famosa « dialettica ») con cui sa svolgere le implicazioni, spirando una vera vita linguistica e attuazione discorsiva in simili escogitazioni.

Ciò vale anche per il cosiddetto « secondo » Pirandello, di cui si segna l'inizio coi *Sei personaggi*. Ivi, mentre una compagnia si dispone a provare una commedia dello stesso Pirandello (è *Il giuoco delle parti*), si presentano, per chiedere che il loro dramma sia realizzato, ed evocano sommariamente la loro vicenda, attentamente seguiti dagli attori che dovranno poi incarnarli, sei personaggi d'una turpe e tragica vicenda familiare, creati dalla fantasia d'un autore che non compì il lavoro: ognuno reca il suo punto di vista, inconciliabile con quello degli altri; né l'interpretazione che ne daranno gli attori potrà coincidere con la loro pristina verità, sancendo e l'incomunicabilità delle persone e il divorzio tra « forma » artistica e flusso eracliteo della vita. « I *Personaggi* (così una delle didascalie iniziali) non dovranno infatti apparire come *fantasmi*, ma come *realtà create*, costruzioni della fantasia immutabili: e dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli Attori. Le maschere aiuteranno a dare l'impressione della figura costruita per arte e fissata ciascuna immutabilmente nell'espressione del proprio sentimento fondamentale ». Anche qui la sostanza della riuscita pirandelliana non va cercata in una fatua metafisica, bensì nella coerenza con cui è perseguito l'assunto iniziale del « divertimento » intellettuale, applicando alla distruzione del naturalismo teatrale un eccellente verismo dialogico. La pretesa, che l'autore avanza nella prefazione, di appartenere al novero degli « scrittori di natura più propriamente filosofica » (in opposizione ai meri naturalisti, « di natura più propriamente storica »): di quelli, cioè, che « non ammettono figure, vicende, paesaggi che non s'imbevano, per così dire, d'un particolar senso della vita, e non acquistino con esso un valore universale », va dunque intesa con estrema discrezione: l'esegesi del Pirandello andrà accolta negativamente, come giusto rifiuto dell'allegorismo d'un'arte simbolica; e positivamente, per l'acuto rilievo che i *Personaggi* sono « alcuni più realizzati (artisticamente), altri meno », « ciascuno in quello stadio di creazione raggiunto nella fantasia dell'autore al momento che questi li volle scacciare da sé ».

Il primo volume dell'edizione definitiva (per l'autore) di *Maschere nude* non soltanto si apre sui *Sei personaggi*, ma fa loro seguire il più modesto *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930), costituendo così « come una trilogia del teatro nel teatro », nella quale al conflitto « tra i Personaggi e gli Attori e il Direttore-capo-comico » tengono dietro rispettivamente quello « tra gli Spettatori [alcuni dei quali messi in scena nel dramma a chiave] e l'Autore e gli Attori » (conflitto che « manda a monte » la fine della rappresentazione) e quello « tra gli Attori divenuti Personaggi e il loro Regista ». Con *Questa sera* si ha il massimo avvicinamento allo spettacolo puro (ma produttore d'un pathos addirittura convulso).

Neppure il « teatro nel teatro » esaurì la fantasia del drammaturgo; che certo, con *La nuova colonia* (1928), s'imbarcò in elaborazioni di miti simbolici inani (il risultato più infelice è nei versi del libretto per musica *La favola del figlio cambiato*, 1934); ma ad esempio in *Lazgaro* (1929) egli poteva ancora rinnovare in un ambito di costume tutto

pirandelliano la problematica della resurrezione. Gli si rende un giusto onore accostandolo, anche se quel tema vi sarà trattato movendo da ben altre premesse, a *Ordet* [Il Verbo] (1955), che sarà tanti anni dopo il capolavoro filmico del regista danese Carl Theodor Dreyer.

Tutte le opere del Pirandello sono ora pubblicate dal Mondadori di Milano, che in particolare nei « Classici Contemporanei Italiani » dà attualmente *Tutti i romanzi* (in un volume), *Novelle per un anno* (in due volumi), *Maschere nude* (in due volumi) e *Saggi, poesie, scritti varii* (in un volume, 1960, curato da M. Lo Vecchio-Musti, che ha aggiunto un'utilissima Bibliografia). A fini scolastici si può segnalare la scelta di *Novelle* a cura di G. Morpurgo (ivi).

Qui, supponendosi familiare il lettore con qualcuno dei drammi più famosi, si è procurato di rappresentare insieme il Pirandello narratore (per le ampie didascalie) e il drammaturgo con la meno nota, ma linguisticamente tipicissima, *Sagra del Signore della Nave* (stampata sul « Convegno » nel 1924 e rappresentata la prima volta a Roma il 4 aprile 1925 dalla Compagnia del « Teatro d'Arte » diretta dallo stesso Pirandello, per qualche tempo capocomico). In essa l'espressività, ancora a carico di un ambiente regionale, sembra determinare essa stessa il ritorno della sagra paesana, con le sue macchiette, ai suoi principî sacrificali (uccisione del maiale, a cui vengono del resto assimilate alcune delle caricature di personaggi) e all'orgia rituale; segnando in pari tempo il passaggio dalla fase « rusticana » dell'autore a quella « favolosa » e, per le origini sacrali del dramma, allo stesso « teatro del teatro ».

SAGRA DEL SIGNORE DELLA NAVE

Per la rappresentazione di questa Sagra sarà necessario predisporre un congiungimento del palcoscenico con la sala del teatro. Appena gli spettatori di buono stomaco avranno preso posto, un ponticello di passaggio alto circa due palmi e mezzo si drizzerà, all'alzarsi del sipario, lungo il corridoio tra le due ali delle poltrone, mediante un congegno meccanico che potrà così drizzarlo come tenerlo appiattito al suolo. E la varia gente che si recherà alla festa, signori e popolani, begbine e miracolati del Signore della Nave, venditori d'ogni mercanzia, sonatori ambulanti, contadini, ecc., entreranno dalla porta d'ingresso nella sala, alle spalle degli spettatori; traverseranno su quel ponticello il corridoio e saliranno sul palcoscenico, che rappresenterà una parte dello spiazzo davanti la chiesetta di campagna. Sorgerà questa in alto, nel fondo, con una gradinata, o cordonata, consunta ed erbosa davanti al portale. L'intera facciata e il campanile, per la sopraelevazione, non si vedranno; basterà che si veda intero il portale. Tra gli alberi, intorno allo spiazzo, da una parte e dall'altra saranno già sorti, all'alzarsi del sipario, banchi di mescita, banchi e ceppi di norcini¹, parati con lenzuoli palpitanti che pajano vele, e stoffe smerlate e festelli dai più vivaci colori; taverne all'aperto, tavole e panche, caratelli e barili di vino, baracche di venditori con commestibili esposti d'ogni genere: paste e frutta e dolci.

Oltre il sentieruolo scorciatojo (drizzato nella sala), altra via più larga si suppone che conduca in più gran numero gente di città e di campagna alla festa del Signore della Nave; e, senza che si veda, se ne udrà ai luoghi indicati il bailamme e il tramestio che farà nello spiazzo di là dalle quinte a destra e a sinistra.

Appena alzato il sipario si udrà un lontanissimo battere in cadenza di tamburi, che non verrà dal palcoscenico ma dall'interno del teatro, alle spalle degli spettatori. A poco a poco questo battito si avvicinerà sempre più.

1 Macellai di carne suina.

UN TAVERNAJO (*lardoso, con un tòcco di carta in capo, in maniche di camicia rimboccate sulle braccia e un grembiulone di traliccio² a righe bianche e turchine: chiamando verso l'interno, a destra*) O Libèee!³ Dico a tel Malanno a tel Vieni a stendere le tovaglie sulle tavole, che già la gente comincia a venire!

Dietro le quinte a destra e a sinistra, più o meno lontani e regolati sulle pause dal Direttore di scena per modo che non disturbino troppo la recitazione, cominceranno a udirsi i berci dei venditori, cantilenati e ripetuti d'ora in ora con varietà, durante tutta la rappresentazione. Qui se ne scrivono alcuni; altri potranno essere aggiunti, purché abbian colore e diversità di tono e di cadenza.

BERCIO D'UN DOLCIERE Croccanti, croccanti, biscotti anaciati!

BERCIO D'UN GELATAJO Lo scialacuore, lo scialacuore! — Un soldo la giara⁴, lo scialacuore!

BERCIO D'UN COCOMERAJO Taglia ch'è rosso! Taglia ch'è rosso!

BERCIO DI PESCIVENDOLI Triglie e merluzzi venuti d'ora!

E suoni lontani titillanti di mandolini, suoni di frullonai che allungano e allentano il filo del frullo, suoni discordi d'altri giocattoli sonori, tra il brusio della gente già arrivata.

IL TAVERNAJO (*vedendo un ragaz-zotto sopravvenire di fondo alla sala stronfiando⁵ sul ponticello, con sulle spalle un barile, gli griderà*) Oh abbada oh! Non senti come sciaborda il barile? Arriverà aceto questo vino!

Intanto il Tavoleggiante⁶ chiamato sarà accorso.

IL TAVOLEGGIANTE Eccomi qual! Eccomi qual! (*Con un salto, cavando da dietro il banco le tovaglie*) Pronte le tovaglie!

E si metterà a stenderle sulle tavole: sbracciato anche lui, con la berretta a barca sulle ventitré e un garofano rosso infitto sull'orecchio destro. Poi, fischiettando, apparecchierà le tavole con piatti di rozza terraglia smaltata e dipinta con certe ditate di rosso e di blu che vorrebbero esser fiori, e posate di stagno e tozzi bicchieri di vetro.

(Sulle tovaglie e su questa rustica suppellettile da tavola si rifletterà la luce dorata del pomeriggio autunnale ancor caldo; a mano a mano la luce si farà rossa, d'un rosso di fiamma viva, e infine violetta e fumosa).

IL NORCINO (*con un rude faccione sanguigno tagliato da folte basette, un grosso berretto di pelo e le potenti braccia scoperte, si presenterà dietro al banco col grembiule di cuojo legato alla vita, e dirà al tavernajo*) E questo Mastro-Medico⁷ che ancora non vienel

IL TAVERNAJO Qua ha da esserel! L' ho invitato io!

IL NORCINO Già, ma io intanto, se non viene, non posso scannarel!

IL TAVERNAJO E neanche gli altri: dunque datevi pace!

² Tela grossa (da sacchi, materassa ecc.).

³ Accorciativo (al modo meridionale) di Liberio.

⁴ Mezzo barile. In siciliano *scialacori* vale « allegria, scialo ».

⁵ « Ansando ».

⁶ « Cameriere ».

⁷ Press'a poco, ufficiale sanitario.

Poi, al ragazotto che sarà arrivato sul palcoscenico col barile, ajutandolo a scaricarsene:

Quest' è l'ultimo, o ce n' è altri?

IL RAGAZZOTTO (*togliendosi dal capo il sacco che gli proteggeva la nuca e le spalle*)
L'ultimo! l'ultimo!

Dal fondo s'udrà più forte il suono dei tamburi in cadenza.

Brum brumbrùm brumbrùm brumbrù
Brà brabrà brabrà brabrà
Brùmmiti brùmmiti brùmmiti brù
Bràbbiti bràbbiti bràbbiti brà

E dietro i due tamburini, vecchi con facce cotte dal sole e barbe corte schiumose, cappellacci a cono con fettucce pendenti, abiti di velluto strusciati e stinti, verde l'uno e l'altro marrone, brache a mezza gamba, calzettoni di cotone grosso turchino e scarponi grezzi imbullettati, si vedranno venire due marinai miracolati del Signore della Nave: uno vecchio e l'altro giovane; il vecchio, alto ma curvo, con faccia legnosa e quasi nera, duri e lisci capelli grigi, duri occhi adirati, la barba a collana; il giovane, tozzo e forte, con larga faccia ridente; tutt'e due in peduli, con calzoni di tela bianca rimboccati fino al ginocchio e sorretti da una fascia sgargiante di seta rossa più volte rigirata attorno alla vita; in maniche di camicia: camicia celeste, aperta sul petto; e sul petto, una tabella votiva, appesa al collo, nella quale sarà dipinto un mare blu in tempesta, che non potrebbe essere più blu di così, e il naufragio della barchetta col suo bravo nome scritto grosso grosso a poppa, che ciascuno possa leggerlo bene, e tra le nuvole sguarciate il Signore della Nave che appare e fa il miracolo. Oltre queste tabelle i due miracolati porteranno in dono alla chiesa, su un vassojo sorretto da un nastro anch'esso sgargiante a tracolla, e coperto da una tovaglietta ricamata, molte torce di cera. Tre donne con lo scialle in capo seguiranno i miracolati, reggendo a due mani sacchi di farina; e due ragazzi, goffamente vestiti da festa, recando fiori.

IL GIOVANE MIRACOLATO Viva il Signore delle grazie, divoti!

LE DONNE E IL VECCHIO Viva! viva!

IL TAVOLEGGIANTE (*cavandosi il berretto e agitandolo*) Viva sempre!

La piccola processione, attraversato il ponticello e poi il palcoscenico, salirà la cordonata della chiesetta e, lasciando davanti la porta i due tamburini che cesseranno di sonare, entrerà a deporre le offerte e le tabelle votive. I tamburini andranno via per la sinistra, con la speranza d'accompagnare alla chiesa altri miracolati, se ne incontreranno per via. Da destra irromperà una donnaccia da trivio tra due operai; uno, gentile, civilino, con una barbetta da malato, e la chitarra a tracolla; l'altro, malmesso e sguajato. La donnaccia, di sconcia grassezza e violentemente imbellettata, è già ubriaca; i due uomini cercheranno di trattenerla.

LA DONNACCIA Venite, venite; sediamo qua!

IL SECONDO OPERAJO (*accorrendo*) No, no qua vicino alla chiesa!

LA DONNACCIA (*buttandosi a sedere su una seggiola con le gambe discoste e aprendo le braccia*) Ah, mi sento tutta allargare dalla contentezza!

IL SECONDO OPERAJO (*tirandola su, per trascinarsela via*) Su, su, vieni via; che qua non è posto per noi!

IL PRIMO OPERAJO Piano, piano, che si persuade da sé!

LA DONNACCIA (*alzandosi e buttandogli le braccia al collo*) Caro! Suona, suona che canto! suona che canto!

IL SECONDO OPERAJO (*al primo, portandoselo via sotto il braccio verso sinistra*) No, per carità! Ha una voce così spietata, che se si mette a cantare, fa scappar via tutti quanti.

La donnaccia li seguirà sghignazzando, e scompariranno per la sinistra.

IL TAVERNAJO Meno male che l'han capito da sé, che questo non era posto per loro!

Intanto dal fondo della sala verranno sul ponticello, conversando tra loro, il giovane pedagogo e il mastro-medico. Il giovane pedagogo è magro, pallido e biondo, vestito di nero: spirante. Poeta in petto, difende dall'ironia dei digiuni e dall'oscena brutalità delle quotidiane esperienze la fede incorruttibile nei valori ideali della vita e soprattutto l'umana dignità. Il mastro-medico è un vecchiotto arzillo, mal vestito, con un cappellaccio di paglia in capo di parecchie estati e un bastone in mano, da pecorajo.

IL GIOVANE PEDAGOGO E lei, ogni anno, fedele a questa sagra?

IL MASTRO-MEDICO Ma non per la sagra, amico mio. Sono di servizio, sono. Volante per queste campagne, dove mi si chiama il mastro-medico, ho dal Comune l'ufficio di badare alla prima scanna⁸ dei porci che si fa ogni anno per questa festa del Signore della Nave.

IL GIOVANE PEDAGOGO E non mi saprebbe dire che sorta di connessione ci può essere tra questa scanna e la festa del Signore della Nave?

IL MASTRO-MEDICO Ah, non saprei.

Saranno già arrivati sul palcoscenico; e il Tavoleggiante si farà loro incontro.

IL TAVOLEGGIANTE Buon giorno, signor Dottore. Vogliono prender posto a una di queste tavole?

IL NORCINO Ah, eccolo finalmente! Pago io per il signor Dottore che dev'esser sudato, dovunque segga, un litro del miglior barile, alla sua salute!

IL MASTRO-MEDICO Grazie, caro, grazie; non bevo mai a digiuno.

IL TAVERNAJO Oh, si ricordi, signor Dottore, che l'ha promesso a me per quest'anno l'onore di venire a mangiare la corata come la cucino io!

IL MASTRO-MEDICO E manterrò, manterrò: appena avrò finito il mio servizio.

IL TAVERNAJO M'hanno assegnato il posto qua presso la chiesa, come vede: non avremo tanta baldoria.

IL NORCINO Ma venderemo anche noi, non dubitate. Qua vengono i signori. Lasciate fare lì il bailamme! Chi bercia molto, mangia poco!

IL TAVOLEGGIANTE Seggano, intanto.

IL GIOVANE PEDAGOGO Io dovrei sedere veramente a una tavola riservata; se voi mi sapeste indicare dove e quale sia.

IL TAVOLEGGIANTE Riservata a chi?

IL GIOVANE PEDAGOGO Al signor Lavaccara.

8 « Macellazione ».

IL TAVOLEGGIANTE Ah, allora è quella lì.

Indicherà una tavola a destra presso il boccascena.

Venga; segga; il signor Lavaccara starà poco a venire.

IL NORCINO Ha venduto il porco a me!

I due vanno a sedere alla tavola.

IL TAVOLEGGIANTE Comandano intanto qualchecosa?

IL GIOVANE PEDAGOGO No, grazie: aspetto.

Verranno sul ponticello un modesto scrivano, la moglie, due figlie e un giovane amico di casa: quello, striminzito in un antico farsetto abbottonato fino alla gola, col tubino inverdito, un po' di lato; due bei baffi lisciati e pettinati a scimitarra; le ali del solino sotto il mento e la cravattina rigida annodata a farfalla; la moglie grassa e le figlie grassottelle, vestite ancora estivamente, di velo; il giovane amico, ancora in paglietta, con certe ghettoni sfilacciate che lo fan parere un piccione con le zampe impennate; molto in pensiero dei larghi polsini staccati, che non gli scappino fuor delle maniche.

LO SCRIVANO (*cominciando ad attraversare il ponticello, rivolto al giovane*) Eh, avesse veduto quanta più polvere per lo stradone, quando le sottane delle donne usavano lunghe e frullavano tutte, con l'insaldatura da piedi⁹.

In confidenza:

E anche loro, sotto, la polvere! Ih ih ih.

LA MOGLIE Martino, le ragazze!

LO SCRIVANO (*appena raggiunto il palcoscenico*) Ecco, forse si potrebbe sedere qua.

UNE DELLE FIGLIE Oh Dio no, papà: di qua non si vede nulla!

IL TAVOLEGGIANTE Si vede però quando dalla chiesa uscirà la processione! Seggano, seggano!

LO SCRIVANO (*complimentoso*) No, grazie; sa, noi si viene, del resto, più per arieggiarci¹⁰ un poco la mente, che per mangiare.

S'inchinerà, togliendosi il cappello, e andranno via per la destra.

IL GIOVANE PEDAGOGO (*rivolgendosi al mastro-medico*) Ma certo ci dev'essere, se questo Signore è chiamato così, « della Nave », una leggenda, io penso, nella quale probabilmente i suini avranno qualche parte.

Saranno nel frattempo usciti dalla chiesetta i due marinai miracolati con le loro donne e i ragazzi. Il vecchio avrà udito le ultime parole del giovane pedagogo e insorgerà, indignato:

IL VECCHIO MIRACOLATO Che parte e parte¹¹ volete che ci abbiano i suini? Non bestemmiate! Il Signore della Nave è nostro: di noi marinai, che non siamo suini!

IL GIOVANE PEDAGOGO (*tentando di scusarsi*) Ma no, io dicevo ...

⁹ « Inamidate nella parte inferiore ».

¹⁰ « Darci aria, svagarci ».

¹¹ Tipica iterazione meridionale nelle interrogazioni-interiezioni.

IL TAVOLEGGIANTE (*aggressivo*) Parlate con rispetto, perché nessuno ha voluto offendervi!

IL VECCHIO MIRACOLATO Ci offendete sì, tutti quanti siete ci offendete, gozzovigliando qua davanti la chiesa, a cui noi veniamo ogni anno dal mare a portare offerte e voti per la mala morte da cui il nostro Signore ci volle scampare!

Una delle due donne, la più giovane, si farà avanti e stenderà un braccio, umile e chpa, per portarsi via il vecchio:

LA DONNA Andiamo, andiamo, pà!

IL VECCHIO MIRACOLATO (*strappandosi da lei, più iroso*) No, lasciami: è da tanto che lo voglio gridare in faccia a qualcuno!

E tornando a rivolgersi al giovane pedagogo:

L'ha mai visto lei, quel Cristo là nella chiesa? Lo vada, lo vada a vedere!

IL TAVOLEGGIANTE È vero, oh: fa spavento.

IL TAVERNAJO Certo, chi lo fece, più Cristo di così non lo poteva fare.

IL MASTRO-MEDICO Saranno stati i giudei sulla carne viva di Cristo

accennerà il segno di croce:

lodato sia!¹² ma qui fu lui: lo scultore. Con una tale ferocia ci si mise, che non gli lasciò oncia di carne che non fosse piaga o lividura.

IL NORCINO Ci si scialò!¹³

IL TAVOLEGGIANTE E con tutto questo, ne fa di miracoli! Tutta la chiesa è piena di tabelle e d'offerte di cera e d'argento.

S'udrà di nuovo, dalla sinistra del palcoscenico, il rullo dei tamburi:

Ecco, ecco altri miracolati!

E sopravverranno, parati press'a poco come i primi, tre altri marinai miracolati, preceduti dai due tamburini, e seguiti da un più folto drappello di donne con scialli e mantelline in capo.

UNO DEI MIRACOLATI Viva il Signore delle grazie, divoti!

Il vecchio e il giovane miracolato s'inginocchieranno con le donne e i ragazzi, gridando: — Viva! — Gli altri si toglieranno il berretto e il cappello. La nuova comitiva entrerà nella chiesetta, lasciando fuori i due tamburini che se n'andranno. Il vecchio, rimettendosi in piedi con gli altri, riattacherà subito:

IL VECCHIO MIRACOLATO Ero bambino, quando lo vidi portare a questa chiesa da una ciurma forestiera, che correva impazzita, gridava e piangeva, tenendolo alto, con tutte le braccia levate. Si seppe poi, ch'era un antico Crocefisso inchiodato sotto il boccaporto d'un legno levantino, che il mare aveva spaccato come una melagrana. La ciurma perduta se lo trovò che galleggiava tra loro e vi s'aggrappò; e il Cristo, che s'era schiodato da sé, li portò

¹² La formula di rispetto vale a indicare che il nome divino non è stato nominato invano.

¹³ « Vi si sfogò copiosamente ».

a salvamento, tutti, navigando su la sua santa Croce, con le braccia distese e guardando nel cielo: così!

IL MASTRO-MEDICO Ma io non credo, buon'uomo, che gli si voglia fare offesa —
IL VECCHIO MIRACOLATO (*con ira, troncando*) — scannandogli i porci attorno?

E subito, acciappando per le braccia le due donne:

Andiamo, andiamo! Qua si perde la fede!

E farà per avviarsi con gli altri del seguito per il ponticello, quando dal fondo della sala s'udrà come un vagito sguajato e protratto che un giovinastro col ciuffo alla sgherra, giacchetta attillata e calzoni a campana, in compagnia d'un altro e di due donnacce del popolo, trarrà da una fisarmonica, che non sa sonare. Subito allora il vecchio volterà trascinandosi via le donne, e il giovane e i ragazzi per il palcoscenico, donde scomparirà a sinistra, gridando:

Di qua! di qua!

IL SECONDO GIOVINASTRO (*mentre le due donnacce sghignazzeranno, strappando di mano al primo la fisarmonica*) Dàlla qua a me, ti dico! Eh, a stendere e stringere il mantice, siam tutti buoni: ti voglio a muover le dita — guarda — di questa maniera:

sonerà:

pigiando sui tasti, così.

E dondolandosi al suono della fisarmonica, attraverseranno il ponticello e il palcoscenico a destra.

IL MASTRO-MEDICO Si fa un po' d'allegria! E un nesso, se c'è, suppongo che sia soltanto nella stagione. Proibita di estate come nociva la carne suina, ora che con l'autunno il tempo dovrebbe cominciare a rinfrescare (e non rinfrescal) s'aspetta questa prima domenica di settembre dedicata alla festa del Signore della Nave che si fa qui in campagna, per permetterne la macellazione.

Si alzerà:

E io la sorveglio.

IL NORCINO E come la sorveglia! L'avrei a sapere!

IL TAVERNAJO Per miracolo non pretende che gli siano portati alla visita lavati pettinati profumati —

IL TAVOLEGGIANTE — e con la fettuccina celeste annodata al codino!

Sopravverrà svelta svelta sul ponticello una graziosa servetta con un goffo cafone¹⁴ intenerito.

LA SERVETTA Io far da cucina, e poi rigovernare, spazzare, stirare: con quattro bambini, certe barche di panni così!

Parlando e andando in fretta, saranno già sul palcoscenico, dov'ella, riconoscendo il mastro-medico, lo saluterà, senza fermarsi, con un sorriso:

Buon giorno, signor Dottore!

¹⁴ Contadino meridionale.

- IL MASTRO-MEDICO Giudizio, carina, coi militari!
- LA SERVETTA (*andando via per la sinistra*) Eh, questo va in congedo fra tre giorni!
- IL MASTRO-MEDICO (*al norcino*) Andiamo, andiamo.
- IL NORCINO Quest'anno, signor Dottore, vedrà che bestia!
- IL MASTRO-MEDICO Se è quella del signor Lavaccara, la conosco.
- IL NORCINO Ci ha pianto oh! quando me l'ha venduta!
- IL TAVERNAJO E dicono che non se ne sa ancora dar pace!
- IL NORCINO Sarà da vedere sarà ¹⁵, quando, com'è di patto, verrà a prendersi la testa e metà del fegato!
- IL TAVERNAJO (*al giovane pedagogo*) Se il signore è invitato —
- IL GIOVANE PEDAGOGO — sono, sono invitato —
- IL TAVERNAJO — eh, non starà certo allegro!
- IL MASTRO-MEDICO Forse l'ha invitato perché lei lo consoli.
- IL GIOVANE PEDAGOGO È possibile: ché, quanto a mangiare, né di questa, né d'altra carne, io; mai! Insegno a mio modo, cioè all'uso antico, umanità al figlio del signor Lavaccara; e, dico la verità, sono molto dolente che il ragazzo intervenga a questa festa, nella quale non riesco a veder chiaro.
- IL MASTRO-MEDICO Eh, chiaro, credo che non ci vedrà più nessuno, di qui a poco.
- IL NORCINO (*che avrà preso dal banco l'accoratojo ¹⁶ e il ferro acciajato per affilarlo: eseguendo*) Su, signor Dottore, che s'è fatto tardi: ho già tutto pronto!
- IL GIOVANE PEDAGOGO (*balzando in piedi*) Oh Dio, ma non si macelleranno qua, spero, davanti agli occhi di tutti!
- IL NORCINO (*con allegra ferocia e l'accoratojo brandito*) Qua, qua; e poi sparati scorticati squartati! Tò, guarda: si sbianca in viso solo a sentirlo dire!
- IL GIOVANE PEDAGOGO Ma è orribile! Si potrebbero macellare lontano dalla folla!
- IL MASTRO-MEDICO E lei insegna all'uso antico umanità?
- IL NORCINO Vedrà che bellezza il taglio netto sul fegato lucido compatto tremolante!
- IL MASTRO-MEDICO Dovrebbe intendere che senza questo la festa perderebbe uno dei suoi caratteri tradizionali, forse il suo primitivo carattere sacro.
- IL GIOVANE PEDAGOGO Ah, già: d'immolazione!
- IL MASTRO-MEDICO E ricordi al suo discepolo Maia ¹⁷, madre di Mercurio, da cui quest'animale ripete ¹⁸ il suo più nobile nome.

Al norcino:

Andiamo, su.

S'avvierà col norcino dietro al banco di questo.

15 Ripetizione propria della sintassi parlata.

16 Coltello acutissimo per trafiggere il cuore dei maiali.

17 Perché, secondo un etimo infatti accreditato, il primo maggio le si sacrificava un suino.

18 « Ricava ».

IL GIOVANE PEDAGOGO (*ancora in piedi, con le mani sulla tovaglia, guardando in alto, come ispirato*) Già, Maia ... Maia ...

Ma, sentendo dietro la tenda le voci degli uomini che si preparano alla macellazione e i primi grugniti della bestia trascinata, comincerà a tremare, pur volendo vincere il tremore.

È ... è proprio vero, è ... che col progredire della civiltà ...

A un grugnito più forte, sudando freddo:

(oh, Dio mio!) ... l'uomo si fa sempre più debole; e sempre più va perdendo, pur cercando d'acquistarlo meglio ...

C. s. non resistendo più al tremore:

(oh Dio!) ... l'antico sentimento religioso!

Dal fondo della sala appariranno intanto sul ponticello il signor Lavaccara col suo ragazzo per mano, e, dietro, la moglie e la figlia.

Il signor Lavaccara è provvisto d'una enorme rosea prosperità di carne che gli tremola addosso. Le sopracciglia fortemente segnate, sotto la fronte tonda come un boccale, gl'imprimono però nella faccia gargiuta¹⁹ stupida e volgare quasi un segno di tristezza avvilita. La giacca nuova di stoffa turchina par che debba spaccarglisi alle spalle, come i calzoni di tela bianca, alle cosce. Ha una fiammante cravatta rossa, una massiccia catena d'oro al panciotto, da cui pende un gran corno di corallo tra altri ciondoli contro la jettatura, e una robusta canna d'India in mano, con un bel corno anche lì per manico. Parrà il ragazzo, di circa dieci anni, un majalotto vestito alla marinara.

La moglie, con un abito verdone tutto a sbuffi, non sarà meno grassa, né meno goffa e bestiale d'aspetto del marito.

La figlia, invece, in abito di divota della Madonna Addolorata (stoffa violetta con bavero²⁰ orlata di nero e nero cordone alla cintola), alta magra gialla, e guarderà sempre in terra, con gli occhi torbidi e grandi.

IL TAVOLEGGIANTE Oh, giust'appunto: ecco qua il signor Lavaccara con la famiglia!

IL SIGNOR LAVACCARA (*ansimando, quasi senza fiato dalla corsa che avrà fatto, domanderà da lontano al Tavoleggiante*) L'hanno scannato, di'? L'hanno scannato?

IL TAVOLEGGIANTE (*udendo, tra altro rullio di tamburi e il suono lontano della fisarmonica, le strida del porco dietro la tenda del norcino confuse con le grida di quelli che si suppone reggano la bestia*) Ecco: lo stanno scannando!

IL SIGNOR LAVACCARA (*subito, adoperandosi con tutto il corpaccio ad accorrere, griderà al Tavoleggiante*) No! corri, grida che non lo scannino! Gli ridò il danaro! Gli ridò il danaro!

LA MOGLIE (*contemporaneamente: turandosi le orecchie*) Ah Dio, povero Nicola!²¹

IL FIGLIO (*piangendo, accorrendo col padre*) Nicò! Nicò!

Le strida della bestia si faranno più forti.

19 « Dalla gran gola carnosa ».

20 Corta mantelletta.

21 È il nome dell'animale.

- IL SIGNOR LAVACCARA (*arrivato sul palcoscenico, griderà con le mani nei capelli*) No! no!
- IL TAVOLEGGIANTE (*cessate d'un tratto le strida, tra il parlottio affannoso, dietro la tenda, di coloro che reggono la bestia sgozzata*) Ecco fatto!
- IL SIGNOR LAVACCARA (*cascando a sedere su una seggiola e coprendosi il volto con le mani*) Oh! Oh!
- LA FIGLIA (*curvandosi su lui, con ambigua voce da maschio*) Prendi anche questa a sconto dei tuoi peccati, papà!
- LA MOGLIE (*dall'altro lato, afflitta*) Lèvati, lèvati di qui: sei tutto incollato dal sudore!
- IL GIOVANE PEDAGOGO (*al ragazzo, che accennerà di volersi recare, curioso e sgomento, dietro la tenda*) Qua, Totò! Che vorresti andare a vedere di là?
- IL SIGNOR LAVACCARA (*piangendo la bestia a modo d'un parente morto*) Solo la parola, solo la parola gli mancava! Si scorreva con lui! Lo chiamava, quel ragazzo, « Nicò, Nicò! » e lui veniva a mangiargli il pane nella mano; come un cagnolo veniva! Più intelligente, più intelligente d'un uomo, era! ²²
- IL GIOVANE PEDAGOGO (*con voce spirante, magrissimo com'è*) Ma era dunque magro?
- IL SIGNOR LAVACCARA (*stupito e quasi offeso, voltandosi di scatto a guardarlo*) Magro? Pesava più d'un quintale!
- IL GIOVANE PEDAGOGO (*con un sorriso ineffabile, congiungendo le mani*) E allora, scusi! Le pare che potesse davvero essere intelligente?
- IL SIGNOR LAVACCARA Perché? La grassezza, secondo lei, esclude l'intelligenza? E io, allora?
- IL GIOVANE PEDAGOGO O che c'entra lei, signor Lavaccara?
- IL SIGNOR LAVACCARA Peso anch'io più d'un quintale!
- IL GIOVANE PEDAGOGO Sarà bene; ma lei è d'altra specie, signor Lavaccara: Uomo: che vuol dire (se lei considera bene) questo, guardi: che quando lei mangia col bello appetito che Dio le conservi sempre, lei mangia per sé; non ingrassa mica per gli altri!
- IL TAVOLEGGIANTE (*abbagliato subitamente dal discorso, compenetrandosene e facendolo suo*) Eh già! eh già! Mentre il porco crede di mangiare per sé; e ingrassa invece per gli altri!
- IL GIOVANE PEDAGOGO Poniamo che lei, con la sua bella intelligenza, fosse —
- IL TAVOLEGGIANTE (*seguitando ad argomentare col giovane pedagogo e inserendo di tratto in tratto le sue parole nel discorso di quello*) — già — scusi — un porco —
- IL GIOVANE PEDAGOGO — mangerebbe lei? —
- IL TAVOLEGGIANTE — io no! Vedendomi portare da mangiare, io grugnirei —
- IL GIOVANE PEDAGOGO (*subito a sua volta*) — inorridito! —
- IL TAVOLEGGIANTE — « Nix! ²³ Ringrazio, signori! Mangiatemi magro! ».

22 Altra tipica forma sintattica siciliana, col predicato precedente la copula

23 Forma, un tempo diffusa, per il tedesco *nichts* [niente].

IL GIOVANE PEDAGOGO Ecco! Appunto. Un porco che sia grasso, vuol dire che questo non l'ha capito; e allora, via, si consoli, signor Lavaccara, che il suo —

IL TAVOLEGGIANTE — sarà stato un bel porco, non diciamo —

IL GIOVANE PEDAGOGO — ma non era certo intelligente!

IL SIGNOR LAVACCARA (*adirato, levandosi in piedi*) Ma che discorso mi sta facendo lei? Può mai sapere una povera bestia che gli altri lo facciano ingrassare per conto loro?

LA MOGLIE (*approvando*) Ecco! ecco!

IL SIGNOR LAVACCARA (*seguitando*) Anch'essa crede di mangiare per sé! E dire che non dovrebbe, per farsi mangiar magra, è una sciocchezza!

LA MOGLIE (*incalzando*) Una sciocchezza! una sciocchezza!

IL SIGNOR LAVACCARA (*c. s.*) Perché, un tal proposito, a un porco non può mai venire in mente!

IL GIOVANE PEDAGOGO D'accordo! d'accordo! Ma dunque, vede? Non gli viene in mente! Dove, a un uomo, sì! E un uomo, dunque, il lusso di mangiare —

IL TAVOLEGGIANTE (*c. s., subito*) — come un porco —

IL GIOVANE PEDAGOGO — eh già, può permetterselo —

IL TAVOLEGGIANTE — sapendo che alla fine, ingrassando, non sarà scannato. Ma un porco, no: un porco intelligente —

IL GIOVANE PEDAGOGO — per non farsi scannare, o per vendicarsi degli uomini che lo scanneranno —

IL TAVOLEGGIANTE — deve conservarsi magro, mangiando al più al più come una damina disappetente! Perdio, è così chiaro!

IL GIOVANE PEDAGOGO Dunque, via, attenda a mangiar serenamente, signor Lavaccara!

IL TAVERNAJO Le porto un truògolo ²⁴ così di maccheroni, con una salsa che pare sangue di drago! Già dev'averne — glielo leggo negli occhi — una voglia spasimata! ²⁵

Scapperà dietro il banco e di là dalla tenda, da cui ricomparirà poco dopo con un gran tondo di maccheroni fumanti.

IL TAVOLEGGIANTE E si consolerà!

IL SIGNOR LAVACCARA Mi consolo un corno! Speravo d'arrivare a tempo, speravo!

LA MOGLIE Chi sa, a quest'ora, come dev'essere pallido!

IL SIGNOR LAVACCARA (*rivolgendosi con ira al giovane pedagogo*) E voi non tenete conto che quella povera bestia mangiava senza il minimo sospetto che, ingrassando, sarebbe stata scannata!

LA MOGLIE Fidandosi, povero Nicola, di chi gli dava da mangiare!

²⁴ Propriamente è quello dei maiali.

²⁵ « Feroce, incontenibile ».

- IL GIOVANE PEDAGOGO Ah, se loro adesso vogliono chiamar fiducia la stupidità!
- IL SIGNOR LAVACCARA Perché stupidità?
- IL GIOVANE PEDAGOGO Ma perché l'uomo, scusi, da che mondo è mondo, ha sempre dimostrato a codeste bestie d'appetirne la carne!
- IL TAVOLEGGIANTE E comel! S'arriva perfino ad assaggiar loro addosso, da vive, le orecchie e la coda!
- IL TAVERNAJO (*ritornando, col gran tondo dei maccheroni*) Subito in tavola! subito in tavola!

Il Tavoleggiante accorrerà a prendere e a posare in tavola la portata. Il ragazzo non starà più alle mosse.

- IL TAVOLEGGIANTE Ecco, mangino! mangino!
- IL RAGAZZO A me! a me, papà! subito a me!
- IL SIGNOR LAVACCARA (*dando un pugno sulla tavola*) Totò, a sedere! Non lo posso soffrire! Ma guardate come subito la golosità gli accende gli occhi. Dovevo vender lui, dovevo vendere invece di Nicola!
- LA MOGLIE Eh, via, è un ragazzo, Saverio!
- IL SIGNOR LAVACCARA (*seguitando a far le porzioni, scarse a tutti, e riservando infine tutto il tondo per sé*) Nicola era più educato!

Poi, irritato, al giovane pedagogo:

È inutile che lei mi guardi con tanto d'occhi, Professore! Non mi convince! non mi convince! E io oggi mangerò di tutto, ma del mio Nicola neanche un boccone!

- IL GIOVANE PEDAGOGO E avrà torto, mi permetta che glielo dica. Ma siamo giusti, scusi: se non se lo dovesse mangiare, o che obbligo avrebbe l'uomo d'allevare una così immonda bestia e farle da servo, lui carne battezzata; condurla al pascolo, perché? che servizio gli rende in compenso del cibo che ne ha?
- IL TAVOLEGGIANTE Ah, è certo che il porco, finché campa, campa bene!
- IL GIOVANE PEDAGOGO E considerando la vita che ha fatto, se poi è scannato, se ne deve contentare, perché è ugualmente certo che —
- IL TAVOLEGGIANTE — come porco non se la meritava!
- IL GIOVANE PEDAGOGO Ma basta soltanto guardarlo! Bestia intelligente, quella? con quel grugno lì?
- IL TAVOLEGGIANTE Con quelle orecchie?
- LA FIGLIA (*che non mangia*) Quegli occhi!
- IL TAVOLEGGIANTE E quel buffo cosino, signorina, arricciolato dietro!

Improvvisamente la figlia, arrovesciando il capo, sbotterà a ridere come una pazza.

- LA MOGLIE (*richiamandola*) Serafina! Serafina!
- IL GIOVANE PEDAGOGO Ma la lasci ridere, signora: ne ha ragione! Ma grugnirebbero così

S'udrà di fatti dall'interno un gran grugnire, come d'un branco che arrivi correndo:

— là, là, li sente? — se fossero bestie intelligenti? È la voce stessa dell' ingordigia quel loro grugnito!

Al signor Lavaccara:

E guardi, guardi invece gli uomini venuti alla festa: qua, questi che seguitano ad arrivare!

Sopravverranno dal fondo della sala sul ponticello altri festajoli²⁶, soli, a due, a tre per volta, o anche in più. Attraverseranno il ponticello e poi il palcoscenico con diversa andatura, scomparendo a destra o a sinistra, sempre conversando tra loro.

Prima, due giovani amici, d'aspetto signorile (forse studenti):

IL PRIMO Eh sì, le donne! Basta che ti dicano una menzogna con voce di pianto, e che menzogna più? un pianto vero, che più vero di così non potrebbe essere!

L'ALTRO Una rabbia, io! — «Ma come non ti fai coscienza d'agire così con me?» — le gridavo. E lei, niente, seguitava a piangere.

Scompareranno.

IL GIOVANE PEDAGOGO Che altro aspetto, lei che ha ancora davanti agli occhi il suo Nicola! Qua sì davvero il dono divino dell' intelligenza traspare anche dai minimi gesti!

Due loschi arnesi della malavita:

IL PRIMO Un po' prima di sera; ma sì, quasi a bujo, che uno che avesse seguito a guardare, ci vedeva ancora; dove un altro che ci s'affacciasse allora, non avrebbe visto nulla.

L'ALTRO S'era appostato?

IL PRIMO Che! A una finestra si pettinava la guercia: e lo sorpresi nell'atto che stava a buttarle da sotto un fiorellino!

Scompareiranno, sghignazzando; ma per ritornare poco dopo.

IL SIGNOR LAVACCARA Ma questi due, intanto, sono due mariuoli: mentre un porco almeno, caro lei, anche quando fa male, lo può dire innocente!

IL GIOVANE PEDAGOGO No: innocente mai, mi scusi! Come non può dirlo colpevole, così non può neppure dirlo innocente, mai! Un porco è soltanto stupido, stia sicuro, signor Lavaccara!

IL NORCINO (*rientrando in scena e mettendosi a berciare dietro il suo banco*) Magnificenza! magnificenza! Vuol che le porti la testa, signor Lavaccara?

IL SIGNOR LAVACCARA (*urlando con le braccia levate*) No! Non me la fare vedere! non me la fare vedere!

26 Qui i frequentatori della festa; in Toscana veramente sono gli organizzatori.

IL NORCINO Si calmi! si calmi! Gliela faccio portare in cucina!

IL GIOVANE PEDAGOGO Guardi, guardi qua adesso il nostro bravo avvocato col signor notajo e le loro gentili signore!

Entreranno da sinistra l'avvocato (obeso, rosso di pelo e lentiginoso, miope con grossi occhiali di cristallo celeste, folta barba piuttosto corta e gonfia spartita sul mento, sciamannato, con un vecchio abito grigio, il panciotto bianco già sudicio, la pancia in fuori e le mani nelle tasche dei calzoni); il notajo (uno stangone dal volto cupo e sodo, color di cioccolatte, spalle alte e rudi, le lunghe braccia penzoloni, tutto vestito di nero); la moglie dell'avvocato (magra biondastra, con un viso d'uccello, sciupato e verde dalla bile); la moglie del notajo (bassotta, bruna anche lei, bene appetitata²⁷, con due menti, riderà a tutti, stupida e prosperosa). Vestiranno tutt'e due con pomposa goffaggine.

L'AVVOCATO Oh, caro Lavaccara: riparato qua anche lei? Una folla, di là, che non si cammina. Ossequio, signora; signorina; caro professore: con permesso.

E sederà, voltando le spalle, a una tavola vicina; mentre le signore si saluteranno tra loro chinando appena il capo. Subito il Tavoleggiante accorrerà a prendere le ordinazioni, parlando a soggetto²⁸, anche quando, poco dopo, li servirà.

IL NORCINO Ho scannato or ora, signor avvocato, il porco del signor Lavaccara! Una magnificenza! Ne vogliono assaggiare le braciole?

L'AVVOCATO E come no, se è il porco del signor Lavaccara?

IL SIGNOR LAVACCARA (*in confidenza al giovane pedagogo*) Ma quello lì, gliel'assicuro io, è un avvocato sì, ma assai più porco del mio porco che adesso si mangerà!

IL GIOVANE PEDAGOGO Non lo dica, signor Lavaccara! Un porco è porco e basta; mentre, veda, quello lì — non voglio contraddirla — sarà magari un porco; ma porco e avvocato; e quell'altro, porco e notajo; e questo che viene ora, porco e orologiaio; ecco, e quest'altro, porco e farmacista. C'è una bella differenza, creda!

Entreranno man mano, difatti, altri festajoli da destra e da sinistra, di condizione civile, la più parte, che rappresentino un po' della media umanità: mercanti, impiegati, professionisti, fabbri, bottegaj, con varietà d'aspetto, d'età, di portamento: parleranno tra loro, sottovoce, a soggetto, confusamente, disponendosi a sedere intorno alle tavole. Quei due arnesi della malavita, riapparendo, s'aggireranno, spiando guardinghi, tra tavola e tavola. A una prenderanno posto quattro giocatori, che butteranno all'aria la tovaglia, ordinando soltanto del vino e mettendosi subito a giocare con un mazzo di carte che uno di loro caverà di tasca.

Solo: in silenzio, nel frattempo, un vecchio lungo lungo, dalla faccia inteschiata²⁹, spettrale e sorridente, avrà attraversato a lentissimi passi il ponticello, con un'antica finanziaria inverdita e corta di

27 «Dal seno abbondante».

28 Una parte variabile era anche al principio, dove dei «berci dei venditori» erano dati solo alcuni campioni («altri potranno essere aggiunti», ecc.). L'idea stessa sarà assunta dal Pirandello a tema d'un dramma (*Questa sera si recita a soggetto*), nella cui avvertenza iniziale si legge, come pensiero attribuito ai critici: «Dio mio, su per giù qualche cosa come la vecchia commedia dell'arte: ma dove son oggi gli attori capaci di recitare a soggetto, come al loro tempo quei comici indaviolati della commedia dell'arte, ai quali del resto e gli antichi canovacci e la maschera tradizionale e i repertori facilitavano il compito, e non di poco?».

29 «Scheletrica».

maniche, il cappello in una mano e nell'altra un fazzoletto e il bastone; scomparendo poi dal palcoscenico, a destra. Appena scomparso, saliranno sul ponticello, parlando tra loro, vestiti di lutto stretto, due vecchi — fratello e sorella — (lui, magro in tubino e barbetta bianca a pizzico; lei, pienotta e pacifica), in compagnia d'un vecchio amico che ascolta afflitto.

LA SORELLA Era qua con noi, alla festa, or è l'anno!

IL FRATELLO Ridotta ch'era un'ombra, poverina!

LA SORELLA Ancora però, qualunque cosa le si dicesse, ti ricordi? aveva sempre pronta la ribattuta!

IL FRATELLO Ma che cosa vuol dire credere in Dio! Questa morte, a me — ecco qua — m'ha scavato; invece a lei che ci crede — la guardi — niente; perché è sicura che un giorno andrà a rivederla in paradiso.

L'AMICO (*appena arrivati sul palcoscenico, guardando le tavole tutte occupate*) Ma qua non c'è più posto.

IL FRATELLO Andiamo a sedere un pochino più in là.

Indicherà a sinistra.

LA SORELLA No, prima in chiesa! prima in chiesa! Cominciano a cantare, senti? Tra poco uscirà la processione.

S'avvieranno ed entreranno nella chiesetta, da cui verrà, appena percettibile, un lento coro nasale accompagnato dall'organo.

IL GIOVANE PEDAGOGO Ecco due (vede? questo è veramente umano!) col pensiero d'una parente che l'anno scorso partecipava anche lei allegra alla festa!

IL SIGNOR LAVACCARA Già, bel pensiero! Non si vergognano, così vestiti di nero, in mezzo ai canti e alle risa?

IL GIOVANE PEDAGOGO Ma sono prima entrati in chiesa!

A questo punto comincerà a crescere, dietro le quinte, il bailamme, che a poco a poco diventerà fracasso e scompiglio di gente imbestiata nell'orgia. Le strida delle bestie scannate saranno coperte dai berci dei venditori ambulanti, dagli inviti dei tavernaj alle loro mense apparecchiate, dei norcini ai loro banchi di vendita, dai tumulti di risse improvvise tra sborniatì e sghignazzate e suoni in contrasto di varii strumenti di sonatori ambulanti sopravvenuti.

Ancora il giovane pedagogo cercherà di difendere contro il signor Lavaccara la dignità umana, nonostante lo scempio ch'ella comincia a far di sé stessa sotto i suoi occhi; ma alla fine la sua fede vacillerà atterrita, ed egli cascherà avvilito prostrato davanti all'osceno e spaventoso spettacolo della bestialità trionfante.

IL SIGNOR LAVACCARA (*levandosi in piedi, minaccioso, già un po' sborniato anche lui*) E hanno fatto male! Finisca di difendere codesta sua umanità! Preferisco a questi bizzocchi³⁰ chi viene qua per dimostrarsi più porco dei porci! Ma guardi qua, là! Non sente come gridano?

IL GIOVANE PEDAGOGO Ma le sembrano grida di festa, giulive?

IL SIGNOR LAVACCARA Più bestiali, mi sembrano, di quelle dei porci che scannano!

30 « Baciapile ».

IL GIOVANE PEDAGOGO Appunto! appunto! Grida che pajono strappate dalla violenza d'un ferocissimo dolore! S'intonano, senza saperlo, su le strida delle povere bestie immolate! Questa è sensibilità! E ci riconoscono ancora l'uomo!

Non avrà finito di dire così, che dalla tavola dei giocatori partirà il primo scompiglio. Tre scatteranno in piedi, vocando, rovesciando le seggiole, e aggrediranno il quarto, che si lecherà anche lui, e tutti e quattro s'azzufferanno, producendo un tumulto generale.

I GIOCATORI — Ah ladro! — Tu bari! — Afferralo! — Carogna! — Non è vero! Lasciatemi! — Da' qua le carte! Ladro! Ladro!

Del tumulto approfitteranno quei due arnesi della malavita, per tirare una spinta alla moglie dell'avvocato e strapparle la collana.

LA MOGLIE DELL'AVVOCATO (*strillando come un'aquila*) La collana! La collana! Quei due mariuoli: la collana!

Al marito:

Corri! corri! Acchiappalo!

L'avvocato cercherà di rompere la calca per inseguire i due ladri scomparsi da destra; lei seguirà a strillare ma nessuno le darà retta. Uno dei quattro giocatori, quello accusato di barare, avrà tratto il coltello per scagliarsi contro gli altri tre, tra le grida di spavento delle donne e il pianto dei ragazzi: gli uomini cercheranno di spartire i rissanti. Sopravverrà intanto da sinistra, stravolto, lo scrivano, a cui saranno scappate la moglie e la figlia, e si precipiterà dal palcoscenico sul ponticello, attraversando la sala e urlando:

LO SCRIVANO Scappate! scappate! Mia moglie! Mia figlia! Scappate! Mentre dormivo!

Nessuno darà retta neanche a lui! Divisi i rissanti, tra il tumulto crescente, le tavole rovesciate, donne ubriache strappate scarmigliate e uomini in foja sbornati e furenti si rovesceranno da destra e da sinistra sulla scena, e alle feroci stonature d'una piccola banda di musicisti girovaghi avvinazzati, si butteranno a danzare un frenetico trescone. La luce, a questo punto, sarà di fiamma sulla scena. Il signor Lavaccara, trionfante, urlerà al giovane pedagogo, caduto in un disperato avvilimento:

IL SIGNOR LAVACCARA La sua umanità! Eccola! eccola! La sua umanità! La riconosce ancora?

D'un tratto, cupo enorme solenne, s'udrà dall'alto un rintocco di campana, e subito, come per un improvviso tracollo del sole, la luce, da rossa, si farà violetta. Tutti, come atterriti, taceranno, in miserabili atteggiamenti sguajati, cangiando le urla in un bestiale affanno di pianto, in una mugolante ansima³¹ di contrizione. Altri tremendi rintocchi s'udranno intanto, a cui dalla chiesa risponderà il rombo dell'organo e il coro dei devoti: e dal portale della chiesa apparirà, spettrale, un altissimo prete in cappa e stola, che reggerà alto con tutt'e due le braccia il Signore della Nave: grande macabro Crocefisso insanguinato. Due chierici, anch'essi spettrali, gli staranno ai lati; altri due, inginocchiati davanti, agiteranno i turiboli; tutta la folla, sempre ansimando, gemendo, mugolando, cadrà in ginocchio e si darà pugni rintronanti sul petto. Il prete lentamente scenderà la cordonata, seguito dai devoti oranti e da altri chierici che recheranno alti su neri bastoncelli dei lampioncini accesi, e aprirà la processione, attraversando il palcoscenico e poi sul ponticello la sala. Dietro al Crocefisso molti andranno barcollanti e non cesseranno di picchiarsi il petto e di pian-

31 « Ansito ».

*gere e di gemere a mano a mano più forte; altri, non riuscendo a levarsi in piedi, resteranno accosciati sul palcoscenico come bestie ferite, barbugliando*³²: « Mea culpa! Mea culpa! Cristo perdonaci! Cristo, pietà! ». Allora il giovane pedagogo, rimasto col signor Lavaccara sul palcoscenico, tutti e due come basiti³³, si leverà gradatamente e additando al compagno la tragica processione, dirà:

IL GIOVANE PEDAGOGO No, no, vede? piangono, piangono! Si sono ubriacati, si sono imbestiati; ma eccoli qua ora che piangono dietro al loro Cristo insanguinato! E vuole una tragedia più tragedia di questa?

La processione scomparirà dalla sala; cesseranno i rintocchi e cadrà la

TELA

32 « Mugolando confusamente ».

33 « Stupefatti ».

« CREPUSCOLARI »

GIUSEPPE ANTONIO BORGESSE

Nato a Polizzi Generosa sulle Madonie (provincia di Palermo) nel 1882, morto a Fiesole nel 1952, professore di letteratura tedesca nelle Università di Roma e di Milano (dove poi passò a estetica), e in epoca fascista di letteratura italiana negli Stati Uniti. Ma la sua maggiore efficacia fu di critico militante, sulla « Stampa » e poi sul « Corriere della Sera » (gli articoli vennero raccolti particolarmente nei tre volumi intitolati *La vita e il libro*), tanto che per il secondo decennio del secolo si poté discorrere della triade critica postcrociana Borgese-Cecchi-Serra; ed entro i limiti di brillante oratore, che drammaticamente rappresenti i fatti contemporanei, e di impegnato testimone quell'inclusione appare ancora ammissibile. La sua formazione era quanto mai eclettica, insieme idealistica (di qui la simpatia, poi ritiratagli, del Croce, particolarmente per la *Storia della critica romantica in Italia*, prima edizione 1905) e dannunziana, anche in senso estetizzante e imperialistico (e di ciò è flagrante prova nella sua collaborazione alle riviste fiorentine del principio del secolo, una delle quali, « Hermes », 1904-1906, da lui fondata). La Prefazione a « Hermes » proclamava francamente: « ci dichiariamo idealisti in filosofia, aristocratici in arte, individualisti nella vita »; e: « noi amiamo ed ammiriamo Gabriele d'Annunzio più di ogni altro nostro poeta moderno, morto o vivo che sia, e da lui ci partiamo nella nostra arte ». Suo bersaglio polemico era allora il romanticismo, identificato in termini più recenti col positivismo e col verismo zoliano; e, posta la distinzione nietzschiana fra momento « dionisiaco » e momento « apollineo », egli sceglieva, classicamente come credeva, l'« apollineo », al cui solare ottimismo, diversamente dal D'Annunzio, egli annetteva, senz'essere « né credente né osservante », il cattolicesimo, « riconoscendo nella religione una formidabile energia di vita ». Ma più tardi il Borgese « supererà », col verbo hegeliano che contrassegna i mutamenti di rotta della sua biografia intellettuale, i suoi due maestri: prima il D'Annunzio (la sua monografia, centrata positivamente sulle *Laudi*, è del 1909), nel cui malsano individualismo riconoscerà « il romanticismo giunto all'ultima sua crisi »; subito dopo il Croce, contro il quale si batterà con sempre maggior violenza, procurando anche di opporre alla sua una propria estetica; e si rivelerà egli stesso epigono del romanticismo, « difensore del 'senso' delle letterature nazionali, inventore dei 'nessi dialettici' e delle biografie romanzate, banditore di un'arte intesa come Idea, come simbolo dell'Assoluto » (così Delia Frigessi). Un'idea titanica dello scrittore portò anche il Borgese, nel primo dopoguerra, a cimentarsi nella lirica e nella narrativa: piegando l'estetismo di fondo in poesia a modi spesso andanti e ironici, nel romanzo (almeno nel più fortunato, *Rubè*) a una rappresentazione che prelude al neorealismo.

Dell'attività critica del primo Borgese, già improntata a formule d'effetto e a una visione distante dei fatti, si adduce una testimonianza attiva ancor oggi, come quella che lancia, sia pure in un'accezione un po' diversa dal senso in cui fu poi ricevuta (cfr. premessa a Gozzano), la definizione di « poesia crepuscolare ». È l'essenziale (riprodotto a fine documentario anche dal Moretti, nella sua recente raccolta di *Tutte le poesie*) dell'articolo che con quel titolo il Borgese scrisse sulla torinese « Stampa » del 10 settembre 1910 (e poi lo ristampò nella *Vita e il libro*), recensendo insieme le *Poesie scritte*

col lapis di Marino Moretti, le *Poesie provinciali* del romano Fausto Maria Martini (1886-1931) e *Sogno e ironia* del torinese Carlo Chiaves (1883-1919), raccolte tutte pubblicate in quell'anno.

POESIA CREPUSCOLARE

Che cosa sia la poesia italiana dopo la gloriosa fioritura di Pascoli e di D'Annunzio non è facile capire a chi non s'occupi di letteratura per professione. A interrogare i critici, che distribuiscono ogni anno eque razioni di lodi fra cinquanta o sessanta volumi di versi, si direbbe che Apollo musagete tenga fermo il suo carro di fuoco sullo zenith del nostro cielo. A interrogare il gran pubblico, si direbbe invece che dopo le *Laudi* e i *Poemetti*¹ la poesia italiana si sia spenta. Si spegne infatti, ma in un mite e lunghissimo crepuscolo, cui forse non seguirà la notte. Presso un popolo ricco di energie creatrici come il nostro la lirica esaurita sonnacchia stanca, ma non dorme e non muore. In una morbida ignavia soffusa di vaga inquietudine si confondono gli ultimi sospiri di una grandezza che fu coi primi sommessi balbettii di una grandezza che verrà un giorno alla luce, e il chiarore del tramonto si protrae fino a disperdersi nei primi raggi dell'alba.

Ma la grandezza passata — la meravigliosa giornata lirica che dal grigio e magro divismo di Parini compì la sua parabola fino alla retorica e tragica sensualità dannunziana — è un fatto compiuto acquisito alla nostra conoscenza, palpitante nel nostro sentimento; mentre la grandezza futura, alla quale abbiamo bisogno di credere solo per una fede quasi religiosa nel destino della nostra cultura, è un enigma da lasciarsi ai profeti. Perciò è più facile e meno arbitrario cogliere i segni di ciò che muore anzi che il preannuncio di ciò che nascerà, e li cogliamo con un misto di pietà simpatica e di tenerezza accorata. Ecco tre giovani poeti crepuscolari — Marino Moretti, Fausto Maria Martini, Carlo Chiaves — che sono indubbiamente tra i migliori rappresentanti di una scuola poetica ogni giorno più numerosa: quella dei lirici che s'annoiano e non hanno che un'emozione da cantare: la torbida e minacciosa malinconia di non aver nulla da dire e da fare.

Vi sono, fra i tre, differenze notevoli di contenuto e di stile: ma son di quelle differenze che fra una trentina d'anni dilegueranno sotto quella patina unitaria che il tempo sovrappone alle opere di un'epoca medesima, quando questa epoca non abbia messo fuori una personalità così vigorosa da superare l'imperativo dell'ambiente. Noi, vicini, sappiamo facilmente discernere che il Moretti è il più languido e delicato e Martini il più canoro ed impreciso, mentre Chiaves, come individuo, è il più forte e raccolto e quello che più consciamente

¹ Pascoliani.

adopera l'ironia. Ma i lontani vedranno più facilmente, nei tre poeti nostri e negli altri molti loro coetanei, un'identica maniera di sentire la vita e di trattar l'arte. Arcadia? scetticismo? decadenza? futurismo? novecentismo, come io stesso altra volta chiamai questo poetare sfiancato e invertebrato, senza capo né coda, cullato passivamente da un ritmo monotono e da una rima narcotica, salvo che, invaso da una improvvisa fede nella sua missione vaticinatrice, non si metta a rotolare con una valanga di epiteti semplificativi e di enumerazioni enfatiche? Sono tutte formule che implicano una condanna; e l'importante non è né esaltare né condannare, ma capire.

Chi ci ha regalato questa poesia del «triste far niente»? Pascoli col suo *fanciullino*, i decadenti francesi con le loro corsie d'ospedali, d'Annunzio col suo *Poema paradisiaco*, le cui reminiscenze traspasiano di tanto in tanto negli ultimi epigoni? Un po' tutti, un po' nessuno. In senso stretto, non si può dire che i giovani poeti siano dannunziani o pascoliani: prendono il loro magro bene dove lo trovano, e, poiché son giunti al levar delle mense, devono contentarsi delle briciole. Che cosa cantare? La passione epica di Carducci per la patria e per la libertà? Passione esaurita con Carducci: l'umanitarismo di Pascoli e l'imperialismo di d'Annunzio erano già dilettaresimi. Ma Pascoli aveva la sua pia ed ingenua novità da cantare, il campo seminato, l'infanzia tormentata; d'Annunzio aveva la sua leonina sensualità dionisiaca. Anche questo è finito. Un nuovo ideale da cantare? I tempi sono incerti, e la poesia non elabora che ideali concreti. Così alla poesia (alla «santa poesia», come la chiama ancora il Martini) non resta che idolatrar se stessa e di se stessa nutrirsi. Fantasticherie campate nel vuoto: povere di realismo e non ricche di lirismo.

Così per la forma. Che c'è da fare dopo le *Odi barbare*, dopo l'*Otre*, dopo la *Morte del cervo*², dopo quella dozzina di liriche dannunziane, nelle quali la nostra lingua mostrò veramente tutto il suo potere? Dovranno passare molti anni prima che quell'eco si spenga, o dovrà sorgere un altro temperamento di quella forza. Frattanto, chi ha una piccola vena di cose sue da dire e non ha voglia di emulare con le ali dell'anitra il volo di Pindaro, preferisce cantare con un fil di voce. Qui subentrano gli insegnamenti di alcuni decadenti francesi e poi di Giulio Orsini³ e poi di Guido Gozzano: una certa volontaria e studiata sciatteria; la sintassi prosaica, l'epiteto diminutivo, la quartina pedestre, il verso ritmicamente insipido, simile, nel suo povero profumo, a un fiorellino a quattro petali. Contro la retorica dell'enfasi vien fuori la retorica — che qualche volta è sincera, come tutte le retoriche del resto — dell'ingenuità e della semplicità. E, poiché non

2 L'una e l'altra lirica nell'*Alcyone*.

3 Autore in particolare della raccolta *Fra terra ed astri* (1903), in realtà pseudonimo del romano Domenico Gnoli. Il vecchio poeta (1838-1915) fu preso in parola per il proemio in cui era detto: «Giace anemica la musa / Sul giaciglio de' vecchi metri: / A noi, giovani, apriamo i vetri, / Rinnoviamo l'aria chiusa!».

han nulla da cantare, ma sentono un veritiero bisogno di cantare, s'attaccano alle quisquiglie, ai fiori di carta o alle cose buffe o malinconiche che erano di moda cinquanta o settanta anni fa. Si sono anche rimessi a idealizzare la tubercolosi, la quale — in quanto tubercolosi poetica — pareva ormai domata dal siero della gaia impostura stecchettiana⁴. La ballata romantica s'intreccia con la delicata e sospirosa elegia di Cosimo Giorgieri Contri⁵: l'atmosfera s'è di incenso e di acido fenico. Poiché il gran campo della nostra poesia fu mietuto con falci d'oro, essi indugiano sui margini della via spigolando i residui del romanticismo e le scorie del classicismo e contentandosi di capire in Pascoli la balbuzie, in d'Annunzio il *Poema paradisiaco*.

Se Carducci⁶ offriva un bicchiere a Pio IX, essi cantano le suore; se d'Annunzio vaticinava l'impero del mondo, essi si rifugiano nelle rosee « stazioni provinciali », o invocano la « natia porta Palazzo »⁷; se i satanici fervevano di lussuria, essi esaltano l'ambigua castità della carne sazia... La loro poesia è la fodera della robusta ed impetuosa poesia che godemmo ed amammo. Pure è poesia. Hanno poca o nessuna smania di vanità, poca ambizione, molta delicata intimità di sentimento. Chi vorrebbe negare la fine sensibilità di Moretti, la monellesca sveltezza di Chiaves, la soffice musicalità di Martini? Bisogna prenderli così come sono e goderli nei limiti del loro potere, senza incrudelire contro manchevolezze di cui, presi uno per uno, non hanno tutta la colpa. La loro poesia è, come l'amore di cui parla Martini, simile a un'urna di cristallo, cui protegga la sua fragilità. È una voce crepuscolare, la voce di una gloriosa poesia che si spegne. Non hanno tanta forza da soverchiare le ultime risonanze delle grandi antiche voci, e il crepuscolo li avvolge. Giacché non solo le colpe, ma anche le glorie dei padri pesano sui figli.

⁴ Lorenzo Stecchetti, il presunto poeta morto tisico inventato da Olindo Guerrini.

⁵ Scrittore lucchese (1872-1943), qui citato soprattutto per *Il convoglio dei cipressi*.

⁶ Nel *Canto dell'amore*.

⁷ Di Torino.

GUIDO GOZZANO

Torinese, nato alla fine del 1883, morto nel 1916, Guido Gustavo (poi soltanto Guido) Gozzano si laureò in legge e si avviò alla professione notarile; ma, colpito ancora studente dalla tubercolosi di cui doveva morire, fece frequenti soggiorni in Riviera e addirittura passò qualche mese in India (di cui elaborò le impressioni in corrispondenze giornalistiche, *Verso la cuna del mondo*). Essenziali come sedi propizie alle sue meditazioni poetiche furono le sue villeggiature in varie località del Canavese (la regione a nord di Torino di cui città principale è Ivrea), particolarmente nelle ville materna e paterna di Agliè.

Il nome del Gozzano è affidato a due esili raccolte di versi, *La via del rifugio* (che è il titolo della prima lirica), 1907, e *I colloqui* (che è il titolo pascoliano della prima e dell'ultima), 1911; da non trascurare alcune delle poesie pubblicate sparsamente dall'autore o uscite postume, in particolare le incompiute «epistole entomologiche» sulle *Farfalle* (che, come il modello tradizionale adottato dal Gozzano, l'*Invito a Lesbia Cidonia*, 1793, di Lorenzo Mascheroni, sono in versi sciolti). Scarsa importanza hanno le novelle e altre prose giornalistiche (sopravvalutate dal Gargiulo), le rime e fiabe per bambini, ma curioso il copione cinematografico *San Francesco* (Torino fu il primo centro dell'industria cinematografica italiana); interessanti le non molte lettere finora pubblicate.

Con questo esiguo bagaglio il Gozzano si è meritamente assicurato un posto, che sembra stabile, nella poesia del primo Novecento: posto che non gli è contestato dagli ambienti accademici, che è ammesso (pur trattandosi di «poesia in tono minore, ... parlata e discorsiva») dallo stesso Croce, notoriamente avverso a quasi tutta la restante letteratura coeva (egli vede al centro del Gozzano un «sentimento angoscioso dell'aridità spirituale»), e sul quale concordano lettori di poesia spesso riservati come Pietro Pancrazi ed Eugenio Montale. L'etichetta che si suole applicare al Gozzano è quella di poeta «crepuscolare»: etichetta che risale a un articolo di G. A. Borgese del 1910 (qua addietro riprodotto nella parte sostanziale), e che veramente riguarda Marino Moretti, F. M. Martini e l'altro torinese Carlo Chiaves; dove il nome del Gozzano addirittura figura tra quelli dei loro maestri. Inoltre l'aggettivo «crepuscolare» si riferisce ivi al valore epigonico di quella produzione, sorgente dopo la grande stagione pascoliana e dannunziana e perciò ripiegata su temi intimistici e fragili e su una forma negletta (per conto suo il Gozzano si attribuisce «lo stile d'uno scolare / corretto un po' da una serva»). Di «perplexità crepuscolare», con l'espressione della *Signorina Felicita*, già discorre, a proposito del Gozzano, sulla «Voce» del 16 novembre 1911, Scipio Slataper (per lui gli altri «fratellini» sarebbero Corazzini, Saba, Moretti, Palazzeschi, Martini; non ammette Gelfo Civinini). Una volta recato questo indispensabile chiarimento filologico, si può bene accettare la portata assunta, secondo le modifiche che inevitabilmente investono la più fortunata terminologia storico-letteraria, dalla metafora del Borgese (personalmente animato anche lui da simpatia verso il Gozzano): attualmente con «crepuscolare» non si allude più a una situazione storica, ma a una tonalità, e in sostanza a un inventario di oggetti poetici (suore di carità, beghinaggi, organi di Barberia, consunzioni ecc., ma anche «buone cose di pessimo gusto», «legumi

produttivi », arredi modesti e antiquati, « amori ancillari », persone umbratili) che non possono essere introdotti senza ironia e senza polemica, per solito affettuosa, verso le suppellettili illustri del D'Annunzio e anche verso i contenuti, umili sì ma essenziali e fuori del tempo, del Pascoli rustico. Fonti essenziali del gusto « crepuscolare » appaiono alcuni poeti francesi, principalmente Jules Laforgue (1860-1887), i belgi Georges Rodenbach (1855-1898) e Maurice Maeterlinck (1862-1949), il primo Francis Jammes (1868-1938), in genere la linea legata al Verlaine di *Sagesse*: influenze attive naturalmente in una cornice italiana i cui elementi fondamentali sono il Pascoli non « conviviale » e il D'Annunzio « buono », quello del *Poema paradisiaco*. Minor rilievo va attribuito alla tradizione veristico-piccoloborghese dell'Ottocento minore (un autore come il Betteloni ebbe limitata udienza): un precursore appare semmai, anche per i metri liberi (normali pure nei francesi citati), quello che il Borgeese cita col Gozzano, Domenico Gnoli (Giulio Orsini); per l'ambiente torinese è stata spesso rammentata l'ultima produzione poetica di Arturo Graf, per altro verso erudito rappresentante del metodo storico all'Università di Torino, le *Rime della selva* (1906). Quanto al canone involontariamente fornito dalla recensione del Borgeese, solo Marino Moretti (qui si discorre naturalmente della sua prima attività poetica) risulta provvisto di qualità espressive di vero rilievo; per ragioni cronologiche si sogliono mettere in testa il romano Sergio Corazzini, morto di tisi ventunenne nel 1907, e i primissimi versi (1903) di Corrado Govoni; il maggior temperamento del composito gruppo (costituito a semplici fini classificatori, poiché una « scuola » non esistette mai) è comunque il Gozzano.

Ma, tornando a lui da queste inevitabili generalità, è necessario precisare che il Gozzano, come quell'altro esperto verseggiatore che è il giovane Moretti (sul quale è patente la sua efficacia), non procede affatto, come il Corazzini meno scolastico o il Govoni o il giovane Palazzeschi, sulla strada della liberazione dal verso tradizionale, predicata per esempio nella sua città da Enrico Thovez. Il suo verso, e in particolare l'endecasillabo in cui fa le sue prove migliori, applica una sonorità dannunziana e una dilatazione pascoliana (nel senso che fu definito dal Serra) a una materia prosaica che esse sollevano e nobilitano quasi epicamente, poiché l'ironia inerente al controcanto non esclude affatto, nel suo caso, la partecipazione al canto. Con questo, va tuttavia ridotto il credito fatto un po' troppo corrivamente alla tecnica del Gozzano, e che magari trova modo d'appoggiarsi all'astuzia (rilevata dalle *Lettere* del Serra nel profilo del « virtuoso ») con cui, nella *Signorina Felicita*, egli sa rimare *Nietzsche* con *camicie*: il suo lassismo nel computo delle sillabe, nell'esattezza delle rime, nell'obbedienza agli schemi formali indica che con questo poeta d'innegabile dono si è avuta, rispetto ai maestri, e soprattutto rispetto al Pascoli, una netta discesa culturale; che fu una componente non trascurabile, se pur preterintenzionale, della fortuna del verso libero in Italia. E di ciò il primo a rendersi conto era l'autore, che dice *L'Ipotesi* (cfr. nota alla *Signorina Felicita*) scritta « in quei polimetri che oggi — affinato ad una metrica più severa — mi riescono intollerabili »: alludendo dunque, se pur impropriamente, all'anis sillabismo che connota il metro dell'*Amica di Nonna Speranza*. Il Serra stesso discorre di « metri zoppicanti », « accenti cascanti », « rime approssimative »; e il Cecchi, allora ancora caustico e ironico: « una canzonetta, se non *vers-libriste*, modulata, con disinvoltata scaltrezza di anacrusi e tempi sospesi, sul ritmo salmodiante delle tirate di Fra Jacopone » (*Studi critici*). Del resto, qualche non volgare segreto di fabbricazione il Gozzano ebbe pure a desumere dal Pascoli: clausole come quelle della « stirpe logora e confusa » o dei « singhiozzi acuti e strani » (per non dire delle rivelatrici « cose piccole e serene ») rinnovano grandi invenzioni come quella di « per la mia cena piccola e canora ». Questa citazione ritmica (con divaricazione semantica) si affianca peraltro alla citazione letterale, il cui intarsio produce effetti gozzaniani tipici (« che fa la vita simile alla morte » è

un'eco dantesca che rialza la prosaica « fede letteraria », prosaica ma fonicamente allargata). All'estremo della procedura gozzaniana è l'introduzione di vocaboli borghesi come *civettare* o *crestaia* in un registro sonoro solennemente impostato come « tu civettavi con sottili schermi » o « l'arguta grazia delle tue crestaie »: non esistono versi più gozzaniani e più incantevoli.

Se dunque il ricordo letterario è costitutivo della stessa fantasia gozzaniana, più speciosa, ma non affatto più sostanziosa, è la presenza dannunziana rispetto alla pascoliana. L'orma dannunziana è ovviamente assai scoperta nei versi giovanili, e vi è ugualmente reso omaggio al presunto Lorenzo Stecchetti. Tracce di altra, anche se non squisita, cultura rivela un quaderno del 1906 e anni seguenti, dal Calcaterra chiamato « albo dell'officina », dove sono trascritti versi francesi: da Jammes, da Sully-Prudhomme (1839-1907) e dalla nota antologia *Poètes d'aujourd'hui* di A. van Bever e Paul Léautaud (in particolare da Laforgue, Rodenbach ecc.); e travasate massime di Nietzsche (notizie presso G. Guglielmi, nel « Convivium » del 1947). Ma il fanciullo « che meditava Arturo [Schopenhauer] e Federico [Nietzsche] », e che si compiaceva di immaginazioni libertine e anticristiane esecrate dai clericali torinesi, nel 1910, sul loro stesso giornale, che lo aveva attaccato, « Il Momento », presenta gli imminenti *Colloqui*, divisi in tre parti, *Il giovanile errore* (« episodi di vagabondaggio sentimentale »), *Alle soglie* (« adombrante qualche colloquio con la morte ») e *Il Reduce* (« 'reduce dall'Amore e dalla Morte, gli hanno mentito le due cose belle ... ' e rifletterà l'animo di chi superato ogni guaio fisico e morale, si rassegna alla vita sorridente »), come « ascensione dalla tristezza sensuale e malsana all'idealismo più sereno »; ravvisa nel positivismo « un'illusione »; sottolinea la « crisi religiosa » (ben conforme alla data un accenno alle « eresie », cioè al modernismo), senza garantire, ma senza escludere, il proprio sbocco in « una fede dogmatica ». Il reduce, dopo tutto, si chiama Totò Merùmeni, deformazione burlesca di *Heautontimorùmenos* (più esattamente dell'*Héautontimorouménos* di Baudelaire).

Sono, queste volta a volta con lo scientismo e l'immoralismo, con l'estetismo e con la rinascita cattolica, vaghe intonazioni alle dominanti del momento, senza grande impegno ideologico. Ma dov'è lo stimolo poetico del Gozzano? Egli rappresenta, con molta compiacenza verso se stesso, la sua parte di morituro, costretto a viaggi esotici per scansare il viaggio definitivo, fissato nel suo ruolo, se non d'infante come il Corazzini, di goliardico adolescente, di eterno amatore di « cameriste », sartine e anche (cinicamente) « signorine »; ma lo schermo, non tragico bensì elegiaco e non privo di voluttà, della morte intercala una certa distanza innanzi al presente e gli consente di fruirlo solo come deposito di passato o come aggancio a « ipotesi » future o immaginarie.

Per le *Opere* del Gozzano si ricorre alla raccolta curata dal compianto Carlo Calcaterra e da Alberto De Marchi (Milano, Garzanti, 1948; con aumenti nelle edizioni successive). Amplissima è la critica sul Gozzano, attualmente coronata dalla tesi di Henriette Martin, *G. G.* (Parigi, 1968); ma si deve almeno raccomandare il volume (1966) di Edoardo Sanguineti, *G. G. Indagini e letture* (e, con maggior prudenza, pagine del volume precedente, 1961, dello stesso critico, *Tra liberty e crepuscolarismo*). Nella scelta che segue si sono riprodotti alcuni dei più celebri e rappresentativi testi del poeta, uno dalla *Via*, uno dalla seconda e uno dalla terza parte dei *Colloqui*.

DA « LA VIA DEL RIFUGIO »

L'AMICA DI NONNA SPERANZA

Distici di doppi novenari a rima interna, che si segna fra parentesi nello schema (A)B(B)A; si ha però lo schema (A)B(A)B nei due distici « O Belgirate ... » e « Carlotta canta ... »: il metro va in ogni caso considerato una variante del distico di martelliani a rima interna usato dal primo Gozzano (*Le due strade, Il responso*), e ricorre con le medesime modalità anche altrove (*Alle soglie*, l'abbozzo *Nell'Abazia di San Giuliano* [cfr. oltre per *L'Ipotesi*] e altra poesia polemica rimasta inedita [comunicazione di Carlo Calcaterra], in cui l'autore immagina che in un crocchio clericale si dica di lui, e ciò forma emistichio, « Maiale! maiale! maiale! »). Modello al Gozzano sembra essere stato il carducciano *Jaufré Rudel* (in *Rime e ritmi*), in cui novenari del tipo (nel Carducci ovviamente senza sgarri) « Dal Libano trèma e rosséggia » sono associati in strofe che alternano le formule ABAB, CDCD e ABAC, BDDC (questa valida in fine, per esser dispari il numero delle strofe, due volte di séguito).

L'emistichio gozzaniano manca spesso d'una sillaba, tempo vuoto soppresso idealmente al principio dell'emistichio (« cose di pessimo gusto », « dalle campane di vetro » ecc.), ma anche in altra sede (« un qualche raro balocco », « Carlotta canta, Speranza » ecc.). Francamente ipometro « le tele di Massimo », e almeno irregolare d'accenti (se avesse dialefe dopo *Dolce*) « suona. Dolce e fiorita ». Dialetti faticose occorrono di frequente per far tornare il verso (« gli / acquerelli », « sognanti / in », ecc.), altre volte forti sineresi (« virtuoso » trisillabo, « gesuitico » quadrisillabo). Imperfette le rime *deserte*: *Werther*, *conosco*: *Foscolo*, e specialmente *Massimo*: *perplexità*.

Dalla *Via del rifugio* questa poesia (come del resto *Le due strade*) fu trasferita ai *Colloqui*, e ivi collocata subito dopo *La signorina Felicita*. Qui si riproduce col Calcaterra il primo testo, corretto a norma d'una lettera del poeta all'amico (e anch'esso verseggiatore del tipo crepuscolare) Carlo Vallini. La principale modificazione del testo definitivo è la sostituzione del « moscato » al « marsala » (e quindi di « E con un sorriso pacato » a « E sulle poltrone di gala »), poiché l'anacronismo della citazione del vino siciliano dieci anni avanti l'impresa dei Mille era stato non senza pedanteria rilevato dal critico Dino Mantovani e al Gozzano comunicato dalla poetessa concittadina Amalia Guglielminetti [le loro interessanti *Lettere d'amore* sono state pubblicate nel 1961]. Ma rispondono alla pur scorretta pronuncia del Gozzano, come rileva il Calcaterra, nonché *innebriato*, le forme *dagherottipi* (poi addirittura *-tìpi*) per *dagherròtìpi* e *cùcu* per *cucù*.

« ... alla sua Speranza la sua Carlotta ... »

28 giugno 1850

(dall'album: dedica d'una fotografia)

Loreto impagliato e il busto d'Alfieri, di Napoleone,
i fiori in cornice (le buone cose di pessimo gusto!),
il caminetto un po' tetro, le scatole senza confetti,
i frutti di marmo protetti dalle campane di vetro,
un qualche raro balocco, gli scrigni fatti di valve,
gli oggetti col monito, *salve*, *ricordo*, le noci di cocco,

Venezia ritratta a mosaici, gli acquerelli un po' scialbi,
le stampe, i cofani, gli albi dipinti d'anemoni arcaici,

le tele di Massimo d'Azeglio, le miniature,
i dagherotipi: figure sognanti in perplessità,

il gran lampadario vetusto che pende a mezzo il salone
e immilla ¹ nel quarzo le buone cose di pessimo gusto,

il cùcu dell'ore che canta, le sedie parate a damasco
chermisi ² ... rinasco, rinasco del mille ottocento cinquanta!

I fratellini alla sala quest'oggi non possono accedere
che cauti (hanno tolte le federe ai mobili: è giorno di gala).

Ma quelli v'irrompono in frotta. È giunta è giunta in vacanza
la grande sorella Speranza con la compagna Carlotta.

Ha diciassette anni la Nonna! Carlotta quasi lo stesso:
da poco hanno avuto il permesso d'aggiungere un cerchio alla gonna ³;

il cerchio ampissimo increspa la gonna a rose turchine:
più snella da la crinoline emerge la vita di vespa.

Entrambe hanno un ⁴ scialle ad arancie, a fiori, a uccelli, a ghirlande:
divisi i capelli in due bande scendenti a mezzo le guancie.

Son giunte da Mantova senza stanchezza al Lago Maggiore
sebbene quattordici ore viaggiassero in diligenza.

Han fatto l'esame più egregio di tutta la classe. Che affanno
passato terribile! Hanno lasciato per sempre il collegio.

O Belgirate ⁵ tranquilla! La sala dà sul giardino:
fra i tronchi diritti scintilla lo specchio del Lago turchino.

Silenzio, bambini! Le amiche — bambini, fate pian piano! —
le amiche provano al piano un fascio di musiche antiche:

motivi un poco artefatti nel secentismo fronzuto
di Arcangelo del Leuto ⁶ e di Alessandro Scarlatti;

¹ Verbo dantesco.

² *chèrmisi* (l'accento tipografico è nei *Colloqui*): altera il ritmo dell'emistichio.

³ Nella crinolina (qui chiamata francesemente *crinoline*).

⁴ Per « uno », forma del Nord.

⁵ Sulla sponda piemontese del Lago Maggiore (questa strofa e la precedente sul Lago sono state sopprese dal *Colloqui*, certo per attenuare la precisione geografica).

⁶ Corelli.

innamorati dispersi, gementi il « *core* » e « *l'augello* », languori del Giordanello⁷ in dolci bruttissimi versi:

*... caro mio ben,
credimi almen,
senza di te
languisce il cor!
Il tuo fedel
sospira ognor,
cessa crudel
tanto rigor!*

Carlotta canta, Speranza suona. Dolce e fiorita si schiude alla breve romanza di mille promesse la vita.

O musica, lieve sussurro! E già nell'animo ascoso d'ognuna sorride lo sposo promesso: il Principe Azzurro,

lo sposo dei sogni sognati ... O margherite in collegio sfogliate per sortilegio sui teneri versi del Prati!

Giungeva lo Zio, signore virtuoso, di molto riguardo, ligio al Passato, al Lombardo-Veneto e all'Imperatore.

Giungeva la Zia, ben degna consorte, molto dabbene, ligia al Passato, sebbene amante del Re di Sardegna.

« Bciate la mano alli Zii! » — dicevano il Babbo e la Mamma, e alzavano il volto di fiamma ai piccolini restii.

« E questa è l'amica in vacanza: *madamigella* Carlotta Capenna: l'alunna più dotta, l'amica più cara a Speranza ».

« Ma bene ... ma bene ... ma bene ... » — diceva gesuitico e tardo lo Zio di molto riguardo — « ma bene ... ma bene ... ma bene ...

Capenna? Conobbi un Arturo Capenna ... Capenna ... Capenna ... Sicuro! Alla Corte di Vienna! Sicuro ... sicuro ... sicuro ... ».

« Gradiscono un po' di marsala? » « Signora Sorella: magari ». E sulle poltrone di gala sedevano in bei conversari.

« ... ma la Brambilla⁸ non seppe ... — È pingue già per l'*Ernani*⁹; la Scala non ha più soprani ... — Che vena quel Verdi Giuseppe!

⁷ Il napoletano settecentista Giuseppe Giordani.

⁸ Presumibilmente il soprano Teresa (1810-1859), che appunto nel 1850 si ritirò dalle scene.

⁹ Nominata come già di repertorio (è infatti del 1844).

« ... nel marzo avremo un lavoro — alla Fenice, m'han detto — nuovissimo: il *Rigoletto* ¹⁰; si parla d'un capolavoro. —

« ... azzurri si portano o grigi? — E questi orecchini! Che bei rubini! E questi cammei?... — La gran novità di Parigi ...

« ... Radetzki? Ma che! L'armistizio ... la pace, la pace che regna ... Quel giovine Re di Sardegna ¹¹ è uomo di molto giudizio! —

« È certo uno spirito insonne ... — ... è forte e vigile e scaltro.
« È bello? — Non bello: tutt'altro ... — Gli piacciono molto le donne ...

« Speranza! » (chinavansi piano, in tono un po' sibillino)
« Carlotta! Scendete in giardino: andate a giuocare al volano! ¹² ».

Allora le amiche serene lasciavano con un perfetto inchino di molto rispetto gli Zii molto dabbene.

Oimè! Ché, giocando, un volano, troppo respinto all'assalto, non più ridiscese dall'alto dei rami d'un ippocastano!

S'inchinano sui balaustri ¹³ le amiche e guardano il Lago, sognando l'amore presago nei loro bei sogni trilustri.

« ... se tu vedessi che bei denti! — Quant'anni? — Vent'otto.
— Poeta? — Frequenta il salotto della Contessa Maffei! ¹⁴ ».

Non vuole morire, non langue il giorno. S'accende più ancora di porpora: come un'aurora stigmatizzata ¹⁵ di sangue;

si spegne infine, ma lento. I monti s'abbrunano in coro:
il Sole si sveste dell'oro, la Luna si veste d'argento.

Romantica Luna fra un nimbo leggero, che baci le chiome dei pioppi, arcata siccome un sopracciglio di bimbo ¹⁶,

il sogno di tutto un passato nella tua curva s'accampa:
non sorta sei da una stampa del *Novelliere Illustrato*?

10 La cui prima è appunto del 1851 (a Venezia, come già quella dell'*Ernani*).

11 Vittorio Emanuele II.

12 Sorta di tennis, ma con pallina emisferica circondata da una corona di penne.

13 « Sulla balaustrata ».

14 La bergamasca Clara Carrara, moglie (separata) del poeta e traduttore Andrea Maffei, la quale a Milano, prima e dopo il '48, teneva un famoso salotto letterario e antiaustriaco (illustrato in una nota monografia di Raffaello Barbiera).

15 Il verbo deriverà al Gozzano dal Baudelaire.

16 Forse eco (Mariani) del dannunziano *Lungo l'Affrico* (« Nascente Luna, in cielo esigua come / il sopracciglio de la giovinetta »).

Vedesti le case deserte di Parisina ¹⁷ la bella?

Non forse non forse sei quella amata dal giovane Werther? ¹⁸

« ... Mah!... Sogni di là da venire. — Il Lago s'è fatto più denso di stelle — ... che pensi?... — Non penso ... — Ti piacerebbe morire?

« Sì! — Pare che il cielo riveli più stelle nell'acqua e più lustri ¹⁹.
Inclinati sui balaustri: sognamo così, fra due cieli ...

« Son come sospesa: mi libro nell'alto!... — Conosce Mazzini ...
— E l'ami? — Che versi divini!... Fu lui a donarmi quel libro,

ricordi? che narra siccome, amando senza fortuna,
un tale si uccida per una: per una che aveva il mio nome ²⁰ ».

Carlotta! Nome non fine, ma dolce! Che come l'essenze
risusciti le diligenze, lo scialle, la crinoline ...

O amica di Nonna, conosco le aiuole per ove leggiesti
i casi di Jacopo mesti nel tenero libro del Foscolo.

Ti fisso nell'albo con tanta tristezza, ov'è di tuo pugno
la data: *vent'otto di Giugno del mille ottocento cinquanta*.

Stai come rapita in un cantico: lo sguardo al cielo profondo,
e l'indice al labbro, secondo l'atteggiamento romantico.

Quel giorno — malinconia! — vestivi un abito rosa,
per farti — novissima cosa! — ritrarre in *fotografia* ²¹ ...

Ma te non rivedo nel fiore, o amica di Nonna! Ove sei,
o sola che — forse — potrei amare, amare d'amore? ²²

17 L'incestuosa eroina dell'omonimo poemetto del Byron (1816).

18 L'eroe del romanzo goethiano (primo stato 1774) *Die Leiden* [I dolori] *des jungen Werthers*.

19 « Lumi ».

20 Carlotta si chiama infatti la donna amata da Werther; ma quanto segue fa pensare che al ricordo del *Werther* si associ quello della sua imitazione italiana, le foscoliane *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (prima stampa 1802). Jacopo ama, com'è noto, una Teresa.

21 Il « daguerrotypie », di cui sopra, è invenzione (1839) di L.-J.-M. Daguerre.

22 L'ascendenza di questo luogo letterario è stata tracciata dal Sanguineti, che adduce Baudelaire, *À une passante* (« Ô toi que j'eusse aimée ... »), e D'Annunzio, *Gorgon* [nella *Cbimera*] (« Voi che tanto avrei amata! »), nonché una citazione del protoromantico Sénancour fatta dal Michelet e ripresa da Paul Bourget. In realtà nell'*Esperimento*, lasciato pubblicare ma non raccolto in volume, il Gozzano fa travestire da Carlotta un'amica e si licenzia mosse libertine; e dapprima aveva, risulta, immaginato qualcosa di ancor meno platonico.

DA « I COLLOQUI »

LA SIGNORINA FELICITA
OVVERO LA FELICITÀ

Sestine di endecasillabi, rimate in base ABBAAB (ciò che determina una sorta d'innesto fra due quartine a rime incrociate, ABBA e BAAB), ma con la possibile variazione ABABAB o anche ABABBA. Si aggiunge un verso in B (lo schema della strofa finale è quello di base) alla fine della parte V, uno in A, semplice variazione del primo verso della strofa finale (schema ABABAB), alla fine della VI.

Pubblicato dapprima nella « Nuova Antologia » del 1909 col sottotitolo *Idillio* (nella parte IV non vi figurava ancora la strofa « L'alloro ... », « aggiunta polemica, inutile ... », che stride come una stonatura »: così giustamente il Calcaterra). Della penultima sestina una prima redazione (« E giunse l'ora del commiato alfine », inoltre con « commiato » per « distacco », « fra i pioppi d(i) » per « protese da », « piano » per « forte ») fu mandata alla Guglielminetti il 12 luglio 1908; il poemetto s' intitolava allora *La Signorina Domestica ovvero la moglie del saggio*. Tematicamente esso fu preceduto da altro poemetto, *L'ipotesi* [ipotesi cioè del matrimonio con quella casalinga, e sue prospettive per il 1940 (« Adoro le date. Le date: incanto che non so dire »)]: dell'*Ipotesi*, che è nel metro dell'*Amica di Nonna Speranza*, si possiede un primo abbozzo, in cui il nome è ancora Domestica (« Domestica. — La Signorina Domestica! Oh! Veramente / domestica: dolceridente fra i testi d'erba cedrina! ») e la scena « una squallida villa di San Francesco d'Albaro [a Genova] » (edizione in appendice alle *Lettere d'amore*), e una redazione più ampia, lasciata pubblicare dal Gozzano, ma da lui non ristampata, in cui il nome è già quello definitivo (« il fresco nome innocente come un ruscello che va: / Felicita! Oh! Veramente Felicita!... Felicità... ») e lo sfondo già « un'antichissima villa remota del Canavese » (edizione nelle *Opere Calcaterra*).

Osserva il Calcaterra che nella citata sestina penultima (specialmente, si aggiunga, se si badi ai pioppi della prima redazione) è un'eco di questi versi (dall'*Élégie dixième* del *Deuil des primevères* [Il lutto delle primule], 1901) di Francis Jammes trascritti dal Gozzano nel suo quaderno nel 1906: « Dis-moi, disons adieu à nos âmes chéries, / comme aux temps anciens où pour les grands voyages / des mouchoirs s'agitaient sur des faces flétries / entre les peupliers des routes des villages ». Liberamente ma sicuramente, anche l'ultimo verso ne riecheggia uno di Georges Rodenbach trascritto nello stesso quaderno, « ce qui pouvait être et n'aura pas été » (ormeggiato più da vicino, come nota il Guglielmi, in *Cocotte*: « le cose / che potevano essere e non sono state »); e il verso « Odore d'ombra. Odore di passato », infatti sull'inizio d'una serie in sintassi nominale, si ricorda di quest'altro di Jammes sempre copiato nel quaderno, « Ô température torride. Odeur d'ombre! bouquet » (Guglielmi).

10 luglio: santa Felicita

Signorina Felicita, a quest'ora
scende la sera nel giardino antico
della tua casa. Nel mio cuore amico

1 Un'affine epigrafe di calendario era già in una poesia di Jammes (Sanguinetti).

scende il ricordo. E ti rivedo ancora.
E Ivrea rivedo e la cerulea Dora ²
e quel dolce paese che non dico.

Signorina Felicità, è il tuo giorno.
A quest'ora che fai? Tosti il caffè:
e il buon aroma si diffonde intorno!
O cuci i lini e canti e pensi a me,
all'avvocato che non fa ritorno?
E l'avvocato è qui: che pensa a te.

Pensa i bei giorni d'un autunno addietro:
Vill' Amarena a sommo dell'ascesa
coi suoi ciliegi e con la sua Marchesa
dannata, e l'orto dal profumo tetro
di busso e i cocci innumeri di vetro
sulla cinta vetusta, alla difesa ...

Vill' Amarena! Dolce la tua casa,
in quella grande pace settembrina,
la tua casa che veste una cortina
di granoturco fino alla cimasa ³:
come una dama secentista, invasa
dal Tempo, che vesti da contadina.

Bell'edificio triste inabitato!
Grate panciute, logore, contorte.
Silenzio. Fuga delle stanze morte.
Odore d'ombra. Odore di passato.
Odore d'abbandono desolato.
Fiabe defunte delle sovrapporte:

Ercole furibondo ed il Centauro ⁴,
le gesta dell'eroe navigatore ⁵,
Fetonte e il Po, lo sventurato amore
d'Arianna, Minosse, il Minotauro,
Dafne rincorsa, trasmutata in lauro
tra le braccia del Nume ghermitore ...

2 Citazione della famosa saffica carducciana *Piemonte (Rime e ritmi)*: « Ivrea la bella che le rosse torri / specchia sognando a la cerulea Dora ».

3 Qui « l'orlo del tetto »: di derivazione pascoliana, anche per la rima con *casa*.

4 Nesso.

5 Ulisse.

Penso l'arredo (che malinconia!)
 penso l'arredo squallido e severo,
 antico e nuovo: la pirografia ⁶
 sui divani corinzi ⁷ dell'Impero,
 la cartolina della Bella Otero ⁸
 alle specchiere ... Che malinconia!

Antica suppellettile forbita.
 Armadi immensi pieni di lenzuola
 che tu rammendi paziente ... Avita
 semplicità che l'anima consola,
 semplicità dove tu vivi sola
 con tuo padre la tua semplice vita! ⁹

II

Quel tuo buon padre, in fama d'usuraio,
 quasi bifolco, m'accoglieva senza
 inquietarsi della mia frequenza,
 mi parlava dell'uve e del massaiò,
 mi confidava certo antico guaio
 notarile, con somma deferenza.

« Senta, avvocato ... ». E mi traeva inquieto
 nel salone, talvolta, con un atto
 che leggeva lentissimo, in segreto.
 Io l'ascoltavo docile, distratto
 da quell'odor d'inchiestro putrefatto,
 da quel disegno strano del tappeto,
 da quel salone buio e troppo vasto ...
 « ... la Marchesa fuggì ... Le spese cieche ... »
 da quel parato a ghirlandette, a greche ...
 « dell'ottocento e dieci, ma il catasto ... »
 da quel tic-tac dell'orologio guasto ...
 « ... l'ipotecario ¹⁰ è morto, e l'ipoteche ... ».

Capiva poi che non capivo niente
 e sbigottiva: « Ma l'ipotecario

6 Incisione ottenuta mediante una punta incandescente.

7 Cioè: adorni (come spesso nello Stile Impero) di capitelli corinzi.

8 Carolina Otero, famosa ballerina e attrice di varietà di fin di secolo di origine spagnola.

9 Clausola dantesca (ma per l'Arrigo III d'Inghilterra del *Purgatorio* l'aggettivo aveva valore deprezzativo).

10 Il creditore ipotecario.

è morto, è morto!... ». « E se l'ipotecario
è morto, allora ... ». Fortunatamente
tu comparivi tutta sorridente:
« Ecco il nostro malato immaginario! ».

III

Sei quasi brutta, priva di lusinga
nelle tue vesti quasi campagnole,
ma la tua faccia buona e casalinga,
ma i bei capelli di color di sole,
attorti in minutissime trecciuole,
ti fanno un tipo di beltà fiamminga ...

E rivedo la tua bocca vermiglia
così larga nel ridere e nel bere,
e il volto quadro, senza sopracciglia,
tutto sparso d'efelidi leggiere,
e gli occhi fermi, l'iridi sincere
azzurre d'un azzurro di stoviglia ...

Tu m' hai amato. Nei begli occhi fermi
rideva una blandizie femminile.
Tu civettavi con sottili schermi,
tu volevi piacermi, Signorina:
e più d'ogni conquista cittadina
mi lusingò quel tuo voler piacermi ¹¹.

Ogni giorno salivo alla tua volta
pel soleggiato ripido sentiero.
Il farmacista non pensò davvero
un'amicizia così bene accolta,
quando ti presentò la prima volta
l'ignoto villeggiante forestiero.

Talora (già la mensa era imbandita)
mi trattenevi a cena. Era una cena
d'altri tempi, col gatto e la falena
e la stoviglia semplice e fiorita
e il commento dei cibi e Maddalena
decrepita, e la siesta e la partita ...

¹¹ Altra clausola dantesca (« e 'l suo voler piacermi », *Par.* IX 14), riferita nell'originale a Cunizza.

Per la partita, verso ventun' ore ¹²
 giungeva tutto l' inclito collegio
 politico locale: il molto Regio
 Notaio, il signor Sindaco, il Dottore;
 ma, perché trasognato giocatore,
 quei signori m'avevano in dispregio ...

M'era più dolce starmene in cucina
 tra le stoviglie a vividi colori:
 tu tacevi, tacevo, Signorina:
 godevo quel silenzio e quegli odori
 tanto tanto per me consolatori,
 di basilico d'aglio di cedrina ... ¹³

Maddalena con sordo brontollo
 disponeva gli arredi ben detersi,
 rigovernava lentamente ed io,
 già smarrito nei sogni più diversi,
 accordavo le sillabe dei versi
 sul ritmo eguale dell'acciottollo.

Sotto l' immensa cappa del camino
 (in me rivive l'anima d'un cuoco
 forse ...) godevo il sibilo del fuoco;
 la canzone d'un grillo canterino
 mi diceva parole, a poco a poco ¹⁴,
 e vedevo Pinocchio, e il mio destino ...

Vedevo questa vita che m'avanza:
 chiudevo gli occhi nei presagi gravi;
 aprivo gli occhi: tu mi sorridevi,
 ed ecco rifioriva la speranza!
 Giungevano le risa, i motti brevi
 dei giocatori, da quell'altra stanza.

IV

Bellezza riposata dei solai
 dove il rifiuto secolare dorme!
 In quella tomba, tra le vane forme
 di ciò ch' è stato e non sarà più mai,

¹² « Le ventuno ».

¹³ È il nome pascoliano della pianta, poi passato a Montale.

¹⁴ Allusione all'episodio del Grillo parlante in *Pinocchio* (la voce della coscienza).

bianca e bella così che sussultai,
la Dama apparve nella tela enorme:

« È quella che lasciò, per infortuni,
la casa al nonno di mio nonno ... E noi
la confinammo nel solaio, poi
che porta pena ... L'han veduta alcuni
uscir dal quadro; in certi noviluni
s'ode il suo passo lungo i corridoi ... ».

Il nostro passo diffondeva l'eco
tra quei rottami del passato vano,
e la Marchesa dal profilo greco,
altocinta ¹⁵, l'un piede ignudo in mano,
si riposava all'ombra d'uno speco
arcade, sotto un bel cielo pagano.

Intorno a quella che rideva illusa
nel ricco peplo, e che morì di fame,
v'era una stirpe logora e confusa:
topaie, materassi, vasellame,
lucerne, ceste, mobili: ciarpame
reietto, così caro alla mia Musa!

Tra i materassi logori e le ceste
v'erano stampe di persone egregie:
incoronato delle frondi regie
v'era *Torquato nei giardini d'Este*.
« Avvocato, perché su quelle teste
buffe si vede un ramo di ciliegie? ».

Io risi, tanto che fermammo il passo,
e ridendo pensai questo pensiero:
Oimè, la Gloria! un corridoio basso,
tre ceste, un canterano dell' Impero,
la brutta effigie incorniciata in nero
e, sotto, il nome di Torquato Tasso!

Allora, quasi a voce che richiama,
mi volsi alla pianura autunnale ¹⁶
dall'abbaino secentista, ovale,
a telaietti fitti, ove la trama

¹⁵ Con la cintura subito sotto il seno, come nella moda dell' Impero (si veda per esempio il ritratto di Juliette Récamier, di J.-L. David, pure a piedi nudi).

¹⁶ Si noti la distrazione del dittongo (non canonica, fuori che ad esempio nel Boccaccio).

del vetro deformava il panorama
come un antico smalto innaturale.

Non vero (e bello) come in uno smalto
a zone quadre, apparve il Canavese:
Ivrea turrita, i colli di Montalto,
la Serra dritta ¹⁷, gli alberi, le chiese;
e il mio sogno di pace si protese
da quel rifugio luminoso ed alto.

Ecco, pensavo, questa è l'Amarena,
ma laggiù, oltre i colli dilettoni,
c'è il Mondo: quella cosa tutta piena
di lotte e di commerci turbinosi,
la cosa tutta piena di quei « così
con due gambe » ¹⁸ che fanno tanta pena ...

L'Eguagliatrice numera le fosse,
ma quelli vanno, spinti da chimere
vane, divisi e suddivisi a schiere
opposte, intesi all'odio e alle percosse:
così come ci son formiche rosse,
così come ci son formiche nere ...

Schierati al sole o all'ombra della Croce,
tutti travolge il turbine dell'oro.
O Musa, oimè!, che può giovare loro
il ritmo della mia piccola voce?
Meglio fuggire dalla guerra atroce
del piacere, dell'oro, dell'alloro ...

L'alloro ... Oh! bimbo semplice che fui,
dal cuore in mano e dalla fronte alta!
Oggi l'alloro è premio di colui
che tra clangor di buccine s'esalta,
che sale cerretano alla ribalta
per far di sé favoleggiare altrui ... ¹⁹

« Avvocato, non parla: che cos' ha? ».
« Oh! Signorina, penso ai casi miei,

¹⁷ Montalto Dora, subito a monte di Ivrea, e la Serra, cordone morenico che separa il Canavese dal Biellese.

¹⁸ Autocitazione, cfr. « un coso con due gambe / detto guidogozzano » (*Nemesi*, nella *Via dei rifugio*).

¹⁹ Altra eco dantesca (*Par.* II 51), di « fan di Cain favoleggiare altrui ».

a piccole miserie, alla città ...
Sarebbe dolce restar qui, con Lei!... ».
« Qui, nel solaio?... ». « Per l'eternità! ».
« Per sempre? accetterebbe? ». « Accetterei! ».

Tacqui. Scorgevo un atropo²⁰ soletto
e prigioniero. Stavasi in riposo
alla parete: il segno spaventoso
chiuso tra l'ali ripiegate a tetto.
Come lo vellicai sul corsaletto
si librò con un ronzo lamentoso.

« Che ronzo triste! ». « È la Marchesa in pianto ...
La Dannata sarà, che porta pena ... ».
Nulla s'udiva oltre la sfinge in pena
e dalle vigne, ad ora ad ora, un canto:
*O mio carino, tu mi piaci tanto,
siccome piace al mar una sirena ...*

Un richiamo s'alzò, querulo e rôco:
« È Maddalena inquieta che si tardi;
scendiamo; è l'ora della cena! ». « Guardi,
guardi il tramonto, là, com'è di fuoco!...
Restiamo ancora un poco! ». « Andiamo, è tardi! ».
« Signorina, restiamo ancora un poco!... ».

Le fronti al vetro, chini sulla piana,
seguimmo i neri pipistrelli, a frotte;
giunse col vento un ritmo di campana,
disparve il sole fra le nubi rotte;

20 La sfinge testa di morto. Nell'incompiuto poemetto *Le farfalle* un brano è dedicato all'*Acherontia Atropos* ed è corredato della seguente nota: « È la farfalla che incontrai nel Canavese a quella Villa che chiamai Amarena, con quella Signorina che chiamai Felicita. Nell'alto solaio, fra il ciarpame reietto d'altri tempi, spiegavo alla mia compagna candida le favole di Piramo e di Tisbe; il vecchio paravento rococò illustrava entro ghirlandette di campanule quell'amore favoleggiato; e ad un tratto, proprio nella cornice dell'ultimo episodio fra il gelso e il velo insanguinato, m'apparve il triangolo cupo dell'Acherontia. Il solaio prese immediatamente quell'aspetto specialissimo che hanno i solai quando ad una parete si scopre l'Acherontia Atropos: un senso di mistero che bisogna sentire, indefinibile, incommunicabile a parole, un senso che nemmeno la musica, nemmeno la poesia — nemmeno la poesia! — può riprodurre ... ». Più d'un passo, nelle *Farfalle*, ha congruenze verbali con *La Signorina Felicita*: « Certo vi è nota questa cupa sfinge / favoleggiata, dal massiccio addorne, / dal corsaletto folto, con impresso / in giallo d'ocra il segno spaventoso. ... l'Atropo mi parla / di cose care, dell'antiche ville. / Sul canterano dell'Impero, sotto / la campana di vetro che racchiude / le madrepore rare e le conchiglie, / sta quasi sempre l'Acherontia Atropos / depostavi da un nonno giovinetto. / L'Acherontia frequenta le campagne, / i giardini degli uomini, le ville; / di giorno giace contro i muri e i tronchi, / nei corridoi più cupi, nei solai / più desolati, sotto le grondaie, / dorme con l'ali ripiegate a tetto ». La storia poetica dell'insetto comincia col Pascoli e termina coi *Vecchi versi* di Eugenio Montale (nelle *Occasioni*).

a poco a poco s'annunciò la notte
sulla serenità canavesana ...

« Una stella!... ». « Tre stelle!... ». « Quattro stelle!... ».
« Cinque stelle! ». « Non sembra di sognare?... ».

Ma ti levasti su quasi ribelle
alla perplessità crepuscolare:
« Scendiamo! È tardi: possono pensare
che noi si faccia cose poco belle ... ».

v

Ozi beati a mezzo la giornata,
nel parco dei Marchesi, ove la traccia
restava appena dell'età passata!
Le Stagioni camuse e senza braccia,
fra mucchi di letame e di vinaccia ²¹,
dominavano i porri e l'insalata.

L'insalata, i legumi produttivi
deridevano il busso delle aiuole;
volavano le pieridi ²² nel sole
e le cetonie ²³ e i bombi fuggitivi ...
Io ti parlavo, piano, e tu cucivi,
innebbriata dalle mie parole.

« Tutto mi spiace che mi piacque innanzi!
Ah! Rimanere qui, sempre, al suo fianco,
terminare la vita che m'avanzi
tra questo verde e questo lino bianco.
Se Lei sapesse come sono stanco
delle donne rifatte sui romanzi!

Vennero donne con proteso il cuore:
ognuna dileguò, senza vestigio.
Lei sola, forse, il freddo sognatore
educerebbe al tenero prodigio:
mai non comparve sul mio cielo grigio
quell'aurora che dicono: l'Amore ... ».

21 Rileva acutamente il Sanguineti come qui il Gozzano derivi da una pagina del *Fuoco* dannunziano, sulla visita alle decadute ville lungo il Brenta: « statue superstiti » vi s'alzano « tra i legumi » e « su i cumuli di concime e di vinaccia »; e ivi il bosso, come sempre nella *Signorina Felicita* è busso.

22 « Cavolaie » (anche della *Pieris Brassicae* trattano *Le farfalle*).

23 Sulle « zampine delle / disperate cetonie capovolte » terminano, nella poesia omonima, *I colloqui*.

Tu mi fissavi ... Nei begli occhi fissi
leggevo uno sgomento indefinito;
le mani ti cercai, sopra il cucito,
e te le strinsi lungamente, e dissi:
« Mia cara Signorina, se guarissi
ancora, mi vorrebbe per marito? ».

« Perché mi fa tali discorsi vani?
Sposare, Lei, me brutta e poveretta!... ».
E ti piegasti sulla tua panchetta
facendo al viso coppa delle mani,
simulando singhiozzi acuti e strani
per celia, come fa la scolaretta.

Ma, nel chinarmi su di te, m'accorsi
che sussultavi come chi singhiozza
veramente, né sa più ricomporsi:
mi parve udire la tua voce mozza
da gli ultimi singulti nella strozza:
« Non mi ten...ga mai più ... tali dis...corsi! ».

« Piange? ». Tentai di sollevarti il viso
inutilmente. Poi, colto un fuscello,
ti vellicai l'orecchio, il collo snello ...
Già tutta luminosa nel sorriso
ti sollevasti vinta d'improvviso,
trillando un trillo gaio di fringuello.

Donna: mistero senza fine bello! ²⁴

VI

Tu m'hai amato. Nei begli occhi fermi
lucava una blandizie femminile;
tu civettavi con sottili schermi,
tu volevi piacermi, Signorina;
e più d'ogni conquista cittadina
mi lusingò quel tuo voler piacermi ²⁵.

Unire la mia sorte alla tua sorte
per sempre, nella casa centenaria!

²⁴ Calco della figura ritmica che immane in più versi danteschi (« per la tua fame senza fine cupa », « e sarai meco senza fine cive », « Giù per lo mondo senza fine amaro »; e si veda più oltre il distacco « amaro senza fine »). Si noti come il *vellicai* valga per Felicità quanto per la farfalla.

²⁵ La sestina ripete, variando solo « rideva » in « lucava », la terza della III parte.

Ah! Con te, forse, piccola consorte
vivace, trasparente come l'aria,
rinnegherei la fede letteraria
che fa la vita simile alla morte ²⁶...

Via questa vita sterile, di sogno!
Meglio la vita ruvida concreta
del buon mercante inteso alla moneta,
meglio andare sferzati dal bisogno,
ma vivere di vita! Io mi vergogno,
sì, mi vergogno d'essere un poeta.

Tu non fai versi. Tagli le camicie
per t'uo padre. Hai fatta la seconda
classe, t' han detto che la Terra è tonda,
ma tu non credi ... E non mediti Nietzsche ...
Mi piaci. Mi faresti più felice
d'un' intellettuale gemebonda ...

Tu ignori questo male che s'apprende
in noi. Tu vivi i tuoi giorni modesti,
tutta beata nelle tue faccende.
Mi piaci. Penso che leggendo questi
miei versi tuoi, non mi comprenderesti,
e ora mi piace chi non mi comprende.

Ora non voglio più essere io!
Non più l'esteta gelido, il sofista,
ma vivere nel tuo borgo natio,
ma tendere alla piccola conquista
mercanteggiando placido, in oblio
come tuo padre, come il farmacista ...

Ed io non voglio più essere io!

VII

Il farmacista nella farmacia
m'elogiava un farmaco sagace:
« Vedrà che dorme le sue notti in pace:
un sonnifero d'oro, in fede mia ».
Narrava, intanto, certa gelosia
con non so che loquacità mordace.

26 Nuova eco dantesca (*Purg.* XXXIII 54), di « del viver ch'è un correre alla morte ».

« Ma c'è il notaio pazzo di quell'oca!
Ah! quel notaio, creda: un capo ameno!
La signorina è brutta, senza seno,
volgaruccia, Lei sa, come una cuoca ...
E la dote ... la dote è poca, poca:
diecimila, chi sa, forse nemmeno ... ».

« Ma dunque? ». « C'è il notaio furibondo
con Lei, con me che volli presentarla
a Lei; non mi saluta, non mi parla ... ».
« È geloso? ». « Geloso? Un finimondo!... ».
« Pettegolezzi!... ». « Ma non Le nascondo
che temo, temo qualche brutta ciarla... ».

« Non tema! Parto ». « Parte? E va lontana? ».
« Molto lontano ... Vede, cade a mezzo
ogni motivo di pettegolezzo ... ».
« Davvero parte? Quando? ». « In settimana ... ».
Ed uscii dall'odor d'ipecacuana
nel plenilunio settembrino, al rezzo.

Andai vagando nel silenzio amico,
triste, perduto come un mendicante.
Mezzanotte scoccò, lenta, rombante
su quel dolce paese che non dico.
La Luna sopra il campanile antico
pareva « un punto sopra un I gigante ».

In molti mesti e pochi sogni lieti,
solo pellegrinai col mio rimpianto
fra le siepi, le vigne, i castagneti
quasi d'argento fatti nell'incanto;
e al cancello sostai del camposanto
come s'usa nei libri dei poeti.

Voi che posate già sull'altra riva,
immuni dalla gioia, dallo strazio,
parlate, o morti, al pellegrino sazio!
Giova guarire? Giova che si viva?
O meglio giova l'Ospite furtiva
che ci affranca dal Tempo e dallo Spazio?

A lungo meditai, senza ritrarre
la tempia dalle sbarre. Quasi a scherno

s'udiva il grido delle strigi ²⁷ alterno ...
 La Luna, prigioniera fra le sbarre,
 imitava con sue luci bizzarre
 gli amanti che si baciano in eterno.

Bacio lunare, fra le nubi chiare,
 come di moda settant'anni fa.
 Ecco la Morte e la Felicità!
 L'una m'incalza quando l'altra appare;
 quella m'esilia in terra d'oltremare,
 questa promette il bene che sarà ...

VIII

Nel mestissimo giorno degli addii
 mi piacque rivedere la tua villa.
 La morte dell'estate era tranquilla
 in quel mattino chiaro che salii
 tra i vigneti già spogli, tra i pendii
 già trapunti di bei colchici lilla.

Forse vedendo il bel fiore malvagio ²⁸
 che i fiori uccide e semina le brume,
 le rondini addestravano le piume
 al primo volo, timido, randagio;
 e a me randagio parve buon presagio
 accompagnarmi loro nel costume.

« Viaggio con le rondini stamane ... ».
 « Dove andrà? ». « Dove andrò? Non so ... Viaggio,
 viaggio per fuggire altro viaggio ...
 Oltre Marocco, ad isolette strane,
 ricche in essenze, in datteri, in banane,
 perdute nell'Atlantico selvaggio ²⁹...

Signorina, s'io torni d'oltremare,
 non sarà d'altri già? Sono sicuro
 di ritrovarla ancora? Questo puro
 amore nostro salirà l'altare? ».
 E vidi la tua bocca sillabare
 a poco a poco le sillabe: *giuro*.

²⁷ I rapaci notturni.

²⁸ Appunto il *Colchicum autumnale*.

²⁹ Un viaggio alle Canarie fu progettato, ma non mai attuato, dal Gozzano.

Giurasti e disegnasti una ghirlanda
sul muro, di viole e di saette
coi nomi e con la data memoranda:
trenta settembre novecentosette ...

Io non sorrisi. L'animo godette
quel romantico gesto d'educanda.

Le rondini garrivano assordanti,
garrivano garrivano parole
d'addio, guizzando ratte come spole,
incitando le piccole migranti ...

Tu seguivi gli stormi lontananti
ad uno ad uno per le vie del sole ...

« Un altro stormo s'alza!... ». « Ecco s'avvia! »,

« Sono partite ... ». « E non le salutò!... ».

« Lei devo salutare, quelle no:
quelle terranno la mia stessa via:
in un palmeto della Barberia ³⁰
tra pochi giorni le ritroverò ... ».

Giunse il distacco, amaro senza fine,
e fu il distacco d'altri tempi ³¹, quando
le amate in bande lisce e in crinoline,
protese da un giardino venerando,
singhiozzavano forte, salutando
diligenze che andavano al confine ...

M'apparisti così come in un cantico
del Prati, lacrimante l'abbandono
per l'isole perdute nell'Atlantico;
ed io fui l'uomo d'altri tempi ³², un buono
sentimentale giovine romantico ...

Quello che fingo d'essere e non sono!

30 L'Africa del Nord, dal Marocco all'attuale Libia (Tripoli era detta un tempo di Barberia).

31 Riprende la « cena / d'altri tempi ».

32 Cfr. nota precedente.

TORINO

Sestine come le precedenti, tutte del tipo di base, tranne una di schema ABABBA.

I

Quante volte tra i fiori, in terre gaie,
sul mare, tra il cordame dei velieri,
sognavo le tue nevi, i tigli neri,
le dritte vie corrusche di rotaie ¹,
l'arguta grazia delle tue crestaie ²,
o città favorevole ai piaceri!

E quante volte già, nelle mie notti
d'esilio, resupino ³ a cielo aperto,
sognavo sere torinesi, certo
ambiente caro a me, certi salotti
beoti assai, pettegoli, bigotti
come ai tempi del buon Re Carlo Alberto ...

« ... se 'l Cò.t ai ciapa ai rangia për le rime ... ».
« Ch'a staga ciutò ... ». « 'L caso a l'è stupendò!... ».
« E la Duse ci piace? ». « Oh! Mi m'antendò.
pà vaire ... I negò pà, sarà sublime,
ma mi a teatrò i vad për divertime ... ».
« Ch'a staga ciutò!... A iintra 'l Reverendò!... » ⁴.

S'avanza un Barnabita, lentamente,
stringe la mano alla contessa amica,
siede col gesto di chi benedica ...
Ed il poeta, tacito ed assente,
si gode quell'accollita di gente
che ha la tristezza d'una stampa antica ...

1 Abilissimo nel controcanto l'uso di *corrusco*, che nella tradizione connota alti contesti letterari (così le « larve guerriere » del Foscolo, « corrusche / d'armi ferree »); e all'arguta parodia concorre il dantismo (per l'anteposizione dell'epiteto) « le dritte vie » (la forma dell'aggettivo è consueta al Gozzano, cfr. nella *Signorina Felicita* « la Serra dritta »).

2 Già allora antiquato, « modiste ».

3 « Supino », latinismo; elegantemente letterario anche (*cielo*) *aperto* « scoperto, sereno ».

4 Torinese: « Se il conte li sorprende, li aggiusta per le rime. — Stia zitta. — Il caso è stupendo. — E la Duse [la « divina » Eleonora, 1858-1924] Le piace? [battuta in italiano regionale, col triviale calco settentrionale *ci* per « gli, le »]. — Oh, io non me n'intendo molto. Non nego, sarà sublime, ma io a teatro vado per divertirmi [il repertorio della Duse, del resto legatissima a Torino, comprendeva, prima che nel 1909 lasciasse per la prima volta le scene, soprattutto Ibsen e D'Annunzio]. — Stia zitta, entra il Padre ».

Non soffre. Ama quel mondo senza raggio
di bellezza, ove cosa di trastullo
è l'Arte. Ama quei modi e quel linguaggio
e quell'ambiente sconsolato e brullo.
Non soffre. Pensa Giacomo fanciullo
e la « siepe » e il « natlo borgo selvaggio ».

II

Come una stampa antica bavarese ⁵
vedo al tramonto il cielo subalpino ⁶.
Da Palazzo Madama al Valentino ⁷
ardono l'Alpi tra le nubi accese.
È questa l'ora *antica* torinese,
è questa l'ora *vera* ⁸ di Torino;

l'ora ch' io dissi del Risorgimento,
l'ora in cui penso a Massimo d'Azeglio
adolescente, a *I miei ricordi*, e sento
d'essere nato troppo tardi ⁹... Meglio
vivere al tempo sacro del risveglio,
che al tempo nostro mite e sonnolento!

III

Un po' vecchiotta ¹⁰, provinciale, fresca
tuttavia d'un tal garbo parigino,
in te ritrovo me stesso bambino,
ritrovo la mia grazia fanciullesca
e mi sei cara come la fantesca
che m' ha veduto nascere, o Torino!

Tu m' hai veduto nascere, indulgesti
ai sogni del fanciullo trasognato:
tutto me stesso, tutto il mio passato,
i miei ricordi più teneri e mesti

5 Allusione al Dürer?

6 « Piemontese » (ma si riferisce più specificamente a Torino).

7 Dal cuore della città vecchia alle rive del Po (dove sorge il castello del Valentino col famoso parco): è lo spettacolo illustre che si ha del monte dei Cappuccini e in genere dalla collina torinese sulla destra del fiume.

8 Uso ben gozzaniano, cfr. nella *Via del rifugio* « la cosa / vera chiamata Morte ».

9 Da un verso di Musset, mediato attraverso Jammes, « Je suis venu trop tard dans un monde / trop vieux » (Sanguineti).

10 Il Mariani crede di poter derivare l'aggettivo da Francis Jammes (« et la maison vieilloté aux carreaux verts cassés »).

dormono in te, sepolti come vesti
sepolte in un armadio canforato.

L'infanzia remotissima ... la scuola ...
la pubertà ... la giovinezza accesa ...
i pochi amori pallidi ... l'attesa
delusa ... il tedio che non ha parola ...
la Morte e la mia Musa con sé sola,
sdegnosa, taciturna ed incompresa.

IV

Ch'io perseguendo mie chimere vane
pur t'abbandoni e cerchi altro soggiorno,
ch'io pellegrini verso il Mezzogiorno
a belle terre tepide lontane,
la metà di me stesso in te rimane
e mi ritrovo ad ogni mio ritorno.

A te ritorno quando si rabbuia
il cuor deluso da mondani fasti.
Tu mi consoli, tu che mi foggia
quest'anima borghese e chiara e buia
dove ride e singhiozza il tuo Gianduia ¹¹
che teme gli orizzonti troppo vasti ...

Eviva i bôgianen ¹²... Sì, dici bene,
o mio savio Gianduia ridarello!
Buona è la vita senza foga, bello
goder di cose piccole e serene ...
A l'è questîon d' nen piessla ¹³.... Dici bene
o mio savio Gianduia ridarello!...¹⁴

11 L'ottocentesca maschera torinese, lanciata dai burattinai Sales e Bellone, dal capocomico Giovanni Torelli trasportata in teatro.

12 Soprannome dei vecchi torinesi (da *buġa nèn* « non ti muovere », imperativo di *buġè* « muoversi » e negazione posposta), allusivo al loro scarso dinamismo. Li celebra soprattutto il rimatore dialettale, un tempo assai noto, Angelo Brofferio (1802-1866): « Nui suma [noi siamo] i fioeu d' Giandôja, / nui suma i bôgianèn. / Ma guai s' la testa an ruja [ci si sommuove], / se 'l di d' le bote a vèn [viene] ».

13 Torinese: « È questione di non prendersela ».

14 Si noti la ripresa dall'inizio della strofa.

CORRADO GOVONI

Questo componimento estratto dall'*Antologia* poetica (per il Sansoni di Firenze, 1953) di Corrado Govoni (nato presso Ferrara nel 1884, morto a Roma nel 1965) documenta assai bene, su uno dei suoi temi più vulgati, il repertorio del cosiddetto crepuscolarismo. Nata da un certo D'Annunzio con *Le fiale* e *Armonia in grigio et in silenzio* (entrambi del 1903), quella di Govoni è una poesia di vivissima accensione cromatica, che doveva per una stagione incontrarsi con l'impressionismo dei futuristi. A una ricca attività di versificatore (nota è soprattutto *L'inaugurazione della primavera*, 1915) non mancò di affiancarsene una narrativa, divisa tra nostalgie arcadiche e suggestioni (per usare il titolo di Émile Verhaeren) di « città tentacolari ». Il componimento riprodotto è in coppie di terzine con rime che si rispondono ordinatamente, e i versi hanno una base endecasillabica di norma dilatata, attuando così una suggestività già immediatamente fonica, anche se gli oggetti inventariati sono del tutto antitetici a quelli delle *Città del silenzio* o della parte fiorentina di *Alcyone*, e per tal modo realizzano un controcanto dannunziano.

GLI ORGANI DI BARBERIA

Per la nebbia, per la pioggia e pel sole,
lungo le vie dei collegi e dei conventi
suonano tutto il giorno le loro canzoni morte,
sotto le finestrette con le viole
o il basilico, come mendichi insistenti
che supplicano l'elemosina con le lor sporte;
e una vedova dai capelli bianchi
s'affaccia ad ascoltar la musica randagia
con il micio candido e affamato sui ginocchi,
ed un infermo con dei passi stanchi
che ha la fronte febbrile cinta di bambagia,
s'accosta ai vetri e il pianto gli ristora i deboli occhi.

Organi miti che si conformarono
a la malinconia dell'antichità!
Organi bene amati come i fuochi d'artificio!

Organi dolci che si rifugiarono
tutti tutti ne la mia vecchia città
come invalidi poveri e malati in un ospizio!

MARINO MORETTI

Nato a Cesenatico (in provincia di Forlì) nel 1885 (le sue origini familiari sono narrate nel *Romanzo della mamma*), vive tra il paese natio e Firenze, dove in gioventù aveva studiato recitazione. La sua prima attività fu di poeta, fin dai vent'anni; e s'inquadra nel tono che dal Borgese (ma in un senso un po' diverso da quello poi invalso) fu detto, specialmente a proposito di lui, «crepuscolare»: canto, intelligentemente ironico, delle cose e situazioni umili e quotidiane, nella scia delle corregionali *Myricae* e in polemica di fatto col lusso del Superuomo. Di questa provincia Moretti fu, con Gozzano a cui cede di pathos ma che supera in perizia tecnica, specialmente per le *Poesie scritte col lapis* (1910) e le *Poesie di tutti i giorni* (1911), il nome più saldo. Qualche anno dopo Moretti parve definitivamente convertito alla narrativa, trasportando in una prosa trepida e sommessata, meglio tagliata per le misure del romanzo che della novella, quel mondo non illustre di «vinti» (e soprattutto di vinte) senza corruscare di tragedia: con un gioco autodifensivo di «bontà» che poté illudere, nonché i lettori ingenui, i critici meno accorti, ma che poté ritorcersi sull'autore stesso e limitarne le ambizioni. Dal *Sole del sabato* al *Fiocco verde*, è oltre un terzo di secolo di presenza narrativa, infinitamente meno piccolo-borghese delle vesti che ostenta, nutrita d'un'esperienza assai prossima che, col *Tempo felice* (1928) e altre ottime pagine, parallele senza il grottesco alle palazzeschiere *Stampe dell'Ottocento*, si palesa esplicitamente per autobiografica. Non si sospettava tuttavia che il narratore avesse seguitato e seguitasse ad accompagnarsi a un diarista o epigrammista poetico, il cui sorprendente album, di tecnica relativamente moderna, doveva esser pubblicato dall'autore solo a ottant'anni compiuti, nella raccolta (1966) di *Tutte le poesie*; e se ne sono poi pubblicate due continuazioni.

Le brevi pagine che seguono documentano sommariamente i due punti più rilevanti della ricca attività dell'autore, attualmente edito dal Mondadori di Milano. Il primo è la narrativa di tema non troppo remoto da quelli autobiografici e regionali: alcune delle prime pagine del *Trono dei poveri* (1928, attualmente incluso nella raccolta *Romanzi dal primo all'ultimo*, 1965), che è il romanzo, sempre ironico-affettuoso, di San Marino, così vicino alla sua Romagna e al suo canone di umiltà (assai spiritosa è in questo libro anche la parodia del *Piacere dannunziano*, in contrappunto alla frugalità delle biografie morettiane). Il secondo è il citato diario poetico, da cui si estrae l'epigramma per l'eccellente pittore ferrarese Filippo De Pisis (soprannome di Filippo Tibertelli, 1896-1953), che toccò l'apice della sua carriera nel lungo soggiorno a Parigi (lo studio «alto e tapino» si trovava a un ultimo piano della rue Servandoni, presso Saint-Sulpice; Cocò era il pappagallo dell'artista).

DAL « TRONO DEI POVERI »

[SAN MARINO]

.....
Alzò gli occhi sulla pergamena incorniciata che gli ricordava la benedizione concessa dal Papa all'inferma per intercessione del vescovo di Rimini e lesse a mezza voce quel latino caro e domestico lasciando che il cuore ne gustasse l'aroma: « Beatissime Pater! Maria Foliania dioecesis ariminensis ad pedes Sanctitatis Vestrae prolata humillime petit Benedictionem Apostolicam cum Indulgentia Plenaria in articulo mortis pro se et pro suis consanguineis et affinibus usque ad tertium gradum inclusive secundum formam ab Ecclesia praescriptam. S. S. Pontifex benigne annuit precibus... ». Sapeva a memoria la formula, ma gli piaceva di leggerla nel quadretto ogni qual volta alzava gli occhi dopo aver guardato a lungo, con infinito amore, la sua « fidanzata », sua madre.

Prima d'uscire guardò anche i due quadri appesi alla parete di faccia: il patrono San Marino e la compatrona Sant'Agata. San Marino in dalmatica, in atto di rialzare una gentildonna caduta raffigurante la Repubblica che aveva rischiato di perdere la libertà. Sant'Agata invece, protettrice della montagna, benediceva di volata le tre cime del monte Titano, coronata ciascuna da una rocca agile e ben munita a salvaguardare l'intangibilità del triplice baluardo.

Per illuminare il corridoio, la vecchia serva aveva lasciato sul primo scalino un suo lume ad olio d'ottone. Marino aprì e chiuse la porta: sostò irresoluto, abbracciò con lo sguardo il corridoio su cui s'aprivano le porte di tutte le stanze come l'ambulacro d'un convento. Ricordò che i quadretti della *via crucis* appesi ai muri a distanze regolari e con le crocette in cima erano voluti da lei per la comodità di fare in casa e quando volesse la pratica della *via crucis*, sì che pareva a lui di vederla, la mamma, inginocchiata con la zia Mustiòla lungo il corridoio simboleggiante il calvario: « Adoramus te, Christe, et benedicimus tibi, quia per sanctam crucem tuam redemisti mundum ». Notò ancora una volta che la sua porta era fra la quinta e la sesta stazione, fra Gesù aiutato dal Cireneo e Gesù asciugato dalla Veronica, e che mancavano le ultime quattro stazioni, non essendo il corridoio abbastanza lungo da contenerle tutte, e che la *via crucis* continuava nella stanza di lei rimasta intatta: Gesù era inchiodato alla croce, Gesù moriva sulla croce, Gesù era deposto dalla croce, Gesù era portato al sepolcro nella stanza dov'era morta sua madre.

Ora la vecchia serva lo attendeva con grandi gesti a piè della scala per dirgli che l'orologio « del Governo » aveva già battuto le sei.

- Si è svegliata la zia Mustiòla?
- No, *signor* Marino.
- Lasciala dormire.
- Sì, *signor* Marino.

Sorrise per salutare, ma anche per la sorpresa d'esser trattato con tanto rispetto.

Se non avesse temuto di dispiacere alla zia Mustiola, avrebbe detto alla vecchia serva abbracciandola: « Mia madre ti ha sempre lasciato darmi del tu, e non le dispiaceva. Rispettiamo gli usi. Facciamo come s'è sempre fatto ». Intanto la vecchia Agata, sapendo d'aver detto una bugia, sorrideva anch'essa impacciata. No, la padrona era sveglia fin dalle cinque e tendeva gli orecchi ai rumori, ma non s'alzava per non incontrarsi col nipote che voleva esser solo a quella messa. Fra zia e nipote c'erano l'affetto e il rispetto, mancava la confidenza.

Poco dopo egli era già in chiesa dove aveva voluto essere solo. Sammarinese d'antico stampo, aveva ascoltato la messa senza esagerata umiltà, ma con la massima comprensione del rito, perché si rendeva conto che la Repubblica era legata storicamente alla Chiesa, e in chiesa vengono confermati i Reggenti. A messa finita, regolarmente si segnò e venne diritto alla pila per segnarsi ancora, poi si volse e baciò con lo sguardo una lapiduccia murata nel muro presso la porta, a destra, fra piccole lapidi: era quella che ricordava una « frequentatrice di questa chiesa », sua madre. Prima d'uscire gli parve d'udire la voce di sua madre che diceva a lui giovinetto: « Studia, figliolo, se vuoi essere principe sovrano »¹. Quando uscì era già giorno fatto e il panorama dei monti, dal Catria al Falterona, e i paesi che issano le rocche sullo strapiombo o che crollano giù a picco sul fiume e le creste di rocce in espressione e nobiltà di castelli, si schiarivano a traverso una fuga scomposta di nebbia, nuvole e fumo. Istintivamente egli si volse a veder se il Carpegna avesse tanto di ciuffo, indizio di tempo cattivo. E scese giù fin sotto la Porta del Luogo, entrò in Città risalendola per la via stretta e contorta che sbocca in Piazzetta del Titano, e su per un altro zig-zag fino al Pianello ribattezzato Piazza della Libertà dacché vi s'era alzata la statua.

Il piazzale lungo rettangolare era deserto e i portoni del Palazzo del Governo sbarrati dietro le grandi arcate ancor colme d'ombra notturna. Eccoli il primo edificio della Repubblica, la casa di tutti, la testimonianza dei nipoti alla gloria degli avi, il poema di genga² e di pietre d'un popolo di tagliapietre, erede d'un Tagliapietre. Allo spigolo la statuetta nera del Santo, e la preghiera del popolo scolpita nella pietra ai due lati:

AVE MARI-
NE LIBERTA-
TIS FUNDATOR

SALVAM FAC
REMPUBLI-
CAM TUAM

Dall'uno all'altro lato della piazza, dall'umile e bassa Domus Parva Communis al nuovo palazzo merlato, detto altresì Casa Grande, correva una spalletta

¹ E cioè capitano reggente (a San Marino sono due e durano in carica sei mesi).

² Sorta di tufo (Genga è un borgo in provincia di Ancona). Marino era un tagliapietre di Arbe nel Quarnaro.

che faceva di tutto il vano un immenso balcone aperto sui monti, e pareva che la Libertà vibrando l'asta con moto eroico sul suo piedestallo, con un colombo vivo sulla spalla, volgesse il capo di scatto e s'affacciasse a guardare.

« *Salvam fac Rempublicam tuam* » ripeté a bassa voce e quasi sorrise alla donnina bruna che s'avanzava sola, lenta, col suo piccolo secchio, nella gran piazza di pietra: e sorrise poi dolcemente quando la donnina attinse acqua come faceva tutte le mattine, a quell'ora, sotto la statua della Libertà.

Allora egli pensa con dolcezza che non gli spiacerebbe veder sua madre accostare il secchio di casa a questo zampillo, perché la donna sammarinese è modesta, e nessuna sammarinese era modesta come sua madre.

Poi salì la straduccia che portava alla Pieve sovrastante il Palazzo, e qui non si fermò, ma proseguì fino a casa. La zia Mustiola lo aspettava.

.

DA « DIARIO SENZA LE DATE »

DE PISIS

Pippo, conservo il cartoncino, ancora,
della tua prima mostra
a Montparnasse nel '32. Che giostra
di colori, di fiori! la tua flora!

Tu ne scrivesti, nel verso, il menù
con un disegno ch'era
non più d'una fruttiera,
per un pranzetto che cuocesti tu.
Crème d'épinards ... spezzatino ...
(dice proprio così)
des bons vins ... des fruits ...
Gl' invitati due soli
in quel tuo studio insieme alto e tapino:
io e Cocò, l'ospite più ciarliero
pel continuo gracchiar da' suoi piuoli.

Te ne ricordi, vero?
Te ne ricordi, di'?
Poi con voce, che so, da rubacuori
che non scorderò mai:
« Comprami questi ' fiori ' .
Cento franchi. Non te ne pentirai ».

FUTURISMO E «VOCIANI»

FILIPPO TOMMASO MARINETTI

Nato ad Alessandria d'Egitto nel 1876, morto sul lago di Como nel 1944. L'aver egli compiuto i primi studi in Francia spiega come la sua prima attività letteraria si irradii da Parigi: in francese sono redatti i primi poemi in versi liberi, drammi, romanzi, e perfino i manifesti della nuova arte poetica, il futurismo (il primo uscì sul « Figaro » del 20 febbraio 1909). Questi testi furono poi tradotti in italiano per cura di fedeli del Marinetti o dell'autore stesso; ma soltanto con la pubblicazione, nella sua ultima annata (appunto il 1909), del manifesto in redazione italiana la rivista milanese, fondata nel 1905 dal Marinetti, « Poesia », alla quale avevano collaborato scrittori anche ufficiali e tradizionali, assunse un aspetto del tutto polemico verso la letteratura istituzionale. Fu quello il momento più efficace del futurismo, non solo in Italia ma anche in Francia e in Europa, non solo per le arti della parola ma per le arti figurative e la musica. Tuttavia il Marinetti appare un interprete significativo, ma estremamente contingente, di esigenze moderne di cui ben altri artisti si impadronirono, più atti a tradurre in testi effettivi i programmi da lui formulati con indubbia lapidarietà ma realizzati entro confini impressionistici: in Italia stessa l'adesione di una parte della « Voce », prima decisamente avversa, portò alla fondazione, per opera del Papini e del Soffici, di una più mordente rivista futurista, ma fiorentina, « Lacerba » (1913). Il Marinetti si diminuì nell'organizzazione di grotteschi spettacoli (le « serate futuriste ») volti a scandalizzare i benpensanti, ma i cui echi si vennero rapidamente smorzando; mentre politicamente la passione per una vita dinamica e vorticosa, di cui il modello ideale era la guerra (una delle poesie più note del Marinetti celebra la battaglia di Adrianopoli durante la prima guerra balcanica, 1912), doveva portare il Marinetti sulle posizioni del fascismo, che con la guerra d'Etiopia e con la seconda guerra mondiale gli fornì materia per la funzione, di cui s'era da sé investito fra la generale indifferenza, di cantore ufficioso del regime (egli fece a tempo ad aderire anche alla Repubblica sociale).

Il termine « futurismo » si oppone a « passatismo » e vuol significare distacco da una tradizione razionale, classica, accademica e anche sentimentale (*Uccidiamo il chiaro di luna!* s'intitola un libello del Marinetti) e instaurazione di una nuova mitologia ricavata dal mondo contemporaneo della meccanica e della velocità: simbolo adeguato di questo atteggiamento tecnologico, violento e temerario è la sostituzione, operata nel primo manifesto, dell'automobile da corsa (la parola era allora maschile) alla Vittoria di Samotracia come compendio di bellezza. Canone fondamentale del futurismo è la simultaneità fra impressione ed espressione, attuata in letteratura mediante le « parole in libertà »: libertà dal ritmo prima, dalla convenzione grammaticale poi, sfociante al limite in un'onomatopea portata anche all'interno del discorso articolato, che dovrebbe ridursi, per rappresentare il sinergismo dei vari ordini di sensazioni e la rapidità dei trapassi, a una serie di sostantivi giustapposti senza punteggiatura e modulati con novità tipografiche. In Italia i migliori scrittori affermatosi come futuristi (Palazzeschi, Govoni ecc.; a « Lacerba » collaborò anche Ungaretti) ebbero poi tutt'altro esito, che in qualche caso (Soffici) fu di vero e proprio « richiamo all'ordine ». Più sicura azione il futurismo esercitò all'estero, per esempio in Francia su una parte dell'opera di Guillaume Apollinaire (*Calligrammes*), e poi sul movimento di « Dadà » a Zurigo; soprattutto decisivo

il futurismo e cubo-futurismo russo (restò memorabile il viaggio in Russia del Marinetti, proprio nei giorni che videro scoppiare la prima guerra mondiale, estate 1914), il cui rappresentante più vicino all'impulso iniziale fu Vladimir V. Majakovskij (1894-1930), verificatore pragmatico dell'istanza di libertà formale nella Rivoluzione d'ottobre, prima che lo stalinismo mettesse al bando l'avanguardia come relitto borghese. Nelle arti figurative il futurismo lasciò un segno importante, particolarmente nella pittura con Umberto Boccioni (1882-1916, morto in guerra) e con la prima attività di Carlo Carrà (1881-1966), e nella teoria dell'architettura con Antonio Sant'Elia (1888-1916, morto in guerra); fiancheggiò la concezione futurista della pittura un critico della statura di Roberto Longhi, allora giovanissimo, e del resto il futurismo tocca la prima opera pittorica di Ottone Rosai (1895-1957) e dello stesso Giorgio Morandi (1890-1964). Meno notevole l'efficacia sulla musica (Pratella, Russolo), rilevante invece quella sulla messinscena teatrale, particolarmente nei registi russi. Elementi futuristici confluiscono con molti altri nell'École de Paris (futurista ortodosso può dirsi, di quella scuola, solo il cortonese Gino Severini) e si ravvisano in particolare nei *collages* e nelle scomposizioni del cubismo, dai grandi Picasso e Braque a Juan Gris (cubismo analitico e sintetico).

Mentre si assiste a un pericoloso tentativo di recupero integrale del Marinetti, perfino sul piano dell'irrazionalismo politico, si ritiene giusto continuare a rappresentarlo coi manifesti del movimento, più precisamente con la parte essenziale del *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, uscito in francese nel 1912, e lo stesso anno anche in italiano, nel volume collettivo *I poeti futuristi* (Milano, Edizioni futuriste di Poesia). Oggi (1968) è da vedere in *Teoria e invenzione futurista* (Milano, Mondadori), ottimamente curato da Luciano De Maria, cui seguirà il restante *corpus* anche inedito del rivalutato scrittore.

MANIFESTO TECNICO DELLA LETTERATURA FUTURISTA

In aeroplano, seduto sul cilindro della benzina, scaldato il ventre dalla testa dell'aviatore, io sentii la inanità ridicola della vecchia sintassi ereditaria. Bisogno furioso di liberare le parole, traendole fuori dalla prigione del periodo latino! Questo ha naturalmente, come ogni imbecille, una testa previdente, un ventre, due gambe e due piedi piatti, ma non avrà mai due ali. Appena il necessario per camminare, per correre un momento e fermarsi quasi subito sbuffando!...

Ecco che cosa mi disse l'elica turbinante, mentre filavo a duecento metri sopra i possenti fumaiuoli di Milano. E l'elica soggiunse:

1. — Bisogna distruggere la sintassi, disponendo i sostantivi a caso, come nascono.

2. — Si deve usare il verbo all'infinito, perché si adatti elasticamente al sostantivo e non lo sottoponga all'*io* dello scrittore che osserva o immagina. Il verbo all'infinito può, solo, dare il senso della continuità della vita e l'elasticità dell'intuizione che la percepisce.

3. — Si deve abolire l'aggettivo, perché il sostantivo nudo conservi il suo valore essenziale. L'aggettivo avendo in sé un carattere di sfumatura, è incompatibile con la nostra visione dinamica, poiché suppone una sosta, una meditazione.

4. — **Si deve abolire l'avverbio**, legamento musicale che unisce i diversi suoni del periodo. L'avverbio conserva alla frase una fastidiosa unità di tono.

5. — **Ogni sostantivo deve avere il suo doppio**, cioè il sostantivo deve essere seguito, senza congiunzione, dal sostantivo a cui è legato per analogia. Esempio: uomo-torpediniera, donna-golfo, folla-risacca, piazza-imbuto, porta-rubinetto.

Siccome la velocità aerea ha moltiplicato la nostra conoscenza del mondo, la percezione per analogia diventa sempre più naturale per l'uomo. Bisogna dunque sopprimere il *come*, il *quale*, il *così*, il *simile a*. Meglio ancora, bisogna fondere direttamente l'oggetto coll'immagine che esso evoca, dando l'immagine in iscorcio mediante una sola parola essenziale.

6. — **Abolire anche la punteggiatura**. Essendo soppressi gli aggettivi, gli avverbi e le congiunzioni, la punteggiatura è naturalmente annullata, nella continuità varia di uno stile *vivo*, che si crea da sé, senza le soste assurde delle virgole e dei punti. Per accentuare certi movimenti e indicare le loro direzioni, s'impiegheranno i segni della matematica: $+$ $-$ $\times$ $:$ $=$ $>$ $<$ e i segni musicali.

7. — Gli scrittori si sono abbandonati finora all'analogia immediata. Hanno paragonato per esempio l'animale all'uomo o ad un altro animale, il che equivale ancora, press'a poco, a una specie di fotografia. Hanno paragonato per esempio un fox-terrier a un piccolissimo puro-sangue. Altri, più avanzati, potrebbero paragonare quello stesso fox-terrier trepidante a una piccola macchina Morse¹. Io lo paragono, invece, a un'acqua ribollente. V'è in ciò una **gradazione di analogie sempre più vaste**, vi sono dei rapporti sempre più profondi e solidi, quantunque lontanissimi.

L'analogia non è altro che l'amore profondo che collega le cose distanti, apparentemente diverse ed ostili. Solo per mezzo di analogie vastissime uno stile orchestrale, ad un tempo policromo, polifonico e polimorfo, può abbracciare la vita della materia.

Quando, nella mia *Battaglia di Tripoli*², ho paragonato una trincea irta di baionette a un'orchestra, una mitragliatrice a una donna fatale, ho introdotto intuitivamente una gran parte dell'universo in un breve episodio di battaglia africana.

Le immagini non sono fiori da scegliere e da cogliere con parsimonia, come diceva Voltaire. Esse costituiscono il sangue stesso della poesia. La poesia deve essere un seguito ininterrotto d'immagini nuove, senza di che non è altro che anemia e clorosi.

¹ Il trasmettitore o modulatore telegrafico.

² Si riferisce alla traduzione italiana del racconto poetico (per la guerra di Libia) uscito nel 1911 sul giornale parigino « L'Intransigeant » col titolo *La bataille de Tripoli, récit futuriste de la journée du 26 octobre 1911*. I brani sotto riportati tradiscono all'evidenza l'origine linguistica non italiana ma francese.

Quanto più le immagini contengono rapporti vasti, tanto più a lungo esse conservano la loro forza di stupefazione. Bisogna — dicono — risparmiare la meraviglia del lettore. Eh! via! Curiamoci, piuttosto, della fatale corrosione del tempo, che distrugge non solo il valore espressivo di un capolavoro, ma anche la sua forza di stupefazione. Le nostre orecchie troppe volte entusiaste non hanno forse già distrutto Beethoven e Wagner? Bisogna dunque abolire nella lingua ciò che essa contiene in fatto d'immagini stereotipate, di metafore scolorite, e cioè quasi tutto.

8. — **Non vi sono categorie d'immagini**, nobili o grossolane, eleganti o volgari, eccentriche o naturali. L'intuizione che le percepisce non ha né preferenze né partiti-presi. Lo stile analogico è dunque padrone assoluto di tutta la materia e della sua intensa vita.

9. — Per dare i movimenti successivi d'un oggetto bisogna dare la *catena delle analogie* che esso evoca, ognuna condensata, raccolta in una parola essenziale.

Ecco un esempio espressivo di una catena di analogie ancora mascherate e appesantite dalla sintassi tradizionale.

« Eh sì! voi siete, piccola mitragliatrice, una donna affascinante, e sinistra, e divina, al volante di un'invisibile centocavalli, che rugge con scoppi d'impazienza. Oh! certo, fra poco balzerete nel circuito della morte, verso il capitolombolo fracassante o la vittoria!... Volete che io vi faccia dei madrigali pieni di grazia e di colore? A vostra scelta, signora... Voi somigliate, per me, a un tribuno proteso, la cui lingua eloquente, instancabile, colpisce al cuore gli uditori in cerchio, commossi... Siete, in questo momento, un trapano onnipotente, che fora in tondo il cranio troppo duro di questa notte ostinata... Siete, anche, un laminatoio, un tornio elettrico, e che altro? Un gran cannello ossidrico che brucia, cesella e fonde a poco a poco le punte metalliche delle ultime stelle!... »
(*Battaglia di Tripoli*).

In certi casi bisognerà unire le immagini a due a due, come le palle incatenate, che schiantano, nel loro volo, tutto un gruppo d'alberi.

Per avviluppare e cogliere tutto ciò che vi è di più fuggibile e di più inafferrabile nella materia, bisogna formare delle **strette reti d'immagini o analogie**, che verranno lanciate nel mare misterioso dei fenomeni.

Salvo la forma a festoni tradizionale, questo periodo del mio *Mafarka il futurista*³ è un esempio di una simile fitta rete d'immagini:

« Tutta l'acre dolcezza della gioventù scomparsa gli saliva su per la gola, come dai cortili delle scuole salgono le grida allegre dei fanciulli verso i vecchi maestri affacciati al parapetto delle terrazze da cui si vedono fuggire sul mare i bastimenti... ».

Ed ecco ancora tre reti d'immagini:

« Intorno al pozzo della Bumeliana⁴, sotto gli olivi folti, tre cammelli comodamente accovacciati nella sabbia si gargarizzavano dalla contentezza, come vecchie grondaie di

³ Anche questo romanzo, *Mafarka-le-Futuriste* (1910), fu scritto in francese, e in italiano fu tradotto da un collaboratore del Marinetti.

⁴ A sud di Tripoli, dov'è l'acquedotto.

pietra, mescolando il ciac-ciac dei loro sputacchi ai tonfi regolari della pompa a vapore che dà da bere alla città. Stridori e dissonanze futuriste, nell'orchestra profonda delle trincee dai pertugi sinuosi e dalle cantine sonore, fra l'andirivieni delle baionette, archi di violini che la rossa bacchetta del tramonto infiamma di entusiasmo ...

« È il tramonto-direttore d'orchestra, che con un gesto ampio raccoglie i flauti sparsi degli uccelli negli alberi, e le arpe lamentevoli degli insetti, e lo scricchiolio dei rami, e lo stridio delle pietre. È lui che ferma a un tratto i timpani delle gamelle e dei fucili cozzanti, per lasciar cantare a voce spiegata, sull'orchestra degli strumenti in sordina, tutte le stelle dalle vesti d'oro, ritte, aperte le braccia, sulla ribalta del cielo. Ed ecco una gran dama allo spettacolo ... Vastamente scollacciato, il deserto infatti mette in mostra il suo seno immenso dalle curve liquefatte, tutte verniciate di belletti rosei sotto le gemme crollanti della prodiga notte » (Battaglia di Tripoli).

10. — Siccome ogni specie di ordine è fatalmente un prodotto dell'intelligenza cauta e guardinga, bisogna orchestrare le immagini disponendole secondo un **maximum di disordine**.

11. — **Distruggere nella letteratura l'«io»**, cioè tutta la psicologia. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo finalmente colla materia, di cui si deve afferrare l'essenza a colpi d'intuizione, la qual cosa non potranno mai fare i fisici né i chimici.

.....

GIOVANNI PAPINI

Fiorentino (1881-1956) e quasi sempre vissuto nella sua città, va riconosciuto, nonostante le riserve rese indispensabili dal vorticoso desiderio di onniscienza dell'auto-didatta e dall'impeto inizialmente antiaccademico del dilettante, uno dei più efficaci promotori di cultura nel primo quindicennio del secolo. Le principali riviste fiorentine del tempo sono in gran parte dovute alla sua iniziativa. Il « Leonardo » (1903-1907), diretto dai giovanissimi Papini (Gian Falco) e Giuseppe Prezzolini (Giuliano il Sofista), ha un aspetto fondamentalmente eclettico, non esente, nel generale irrazionalismo e anti-positivismo, da venature dannunziane e nietzschiane, ma che presto si stabilizza nell'adesione al pragmatismo: dottrina, nelle sue più rigorose formulazioni (quelle degli americani C. S. Peirce e William James), che subordina il valore teoretico della verità alla sua capacità di modificare attivamente la vita dell'uomo, ma da cui il Papini ricavò « una sorta di primato della 'volontà' portato ai confini della magia » (Garin); questa interpretazione di comodo non impedì che al « Leonardo » collaborassero stranieri importanti, e soprattutto i nostri Giovanni Vailati (1863-1909) e Mario Calderoni (1879-1914), che si situano sul prolungamento del positivismo e anticipano i moderni orientamenti di logica matematica e analisi del linguaggio. Per qualche tempo il Papini fu anche redattore-capo del « Regno » di Enrico Corradini (1903-1906), organo del nazionalismo italiano: cosa significativa dei corollari politici di quel pragmatismo, antiliberali non meno che antisocialisti. Nel 1911 il Papini fondò con Giovanni Amendola (1888-1926), che doveva poi essere il primo animatore dell'antifascismo, la rivista di cultura religiosa « L'Anima », fiancheggiata dalla collezione « Cultura dell'Anima » (presso il Carabba di Lanciano, dove il Papini ugualmente diresse la collezione di classici « Scrittori nostri »). Per qualche mese nel 1912 fu direttore della « Voce », di gran lunga la più rilevante di queste riviste, fondata dal Prezzolini alla fine del 1908 e quasi sempre da lui diretta in varie forme e fasi: strumento di critica del costume e della cultura italiana, esercitata sotto il patronato dei grandi idealisti, il Croce e il Gentile, e fino alla guerra di Libia con lo stimolo del Salvemini; tanto che si poterono chiamare vociani tutti gli scrittori, pur diversissimi, venuti alla luce in quel momento (quasi nessun nome significativo è assente dalla rivista), in quanto cooperarono, dopo i tre « grandi » e contro di essi (o almeno contro il D'Annunzio), all'instaurazione d'una nuova cultura morale, aggiornata su esperienze europee. Alla « Voce » il Papini partecipò con scritti al solito eclettici, per lo più violentemente polemici; ma fu la sua direzione a farvi prevalere la collaborazione letteraria. Dopo la sua subitanea, ma del tutto coerente, adesione al futurismo il Papini fondò con Ardengo Soffici « Lacerba » (1913) [il titolo s'ispira al poema di Cecco d'Ascoli], rivista di « educazione rivoluzionaria » e anticonformista, che sopravvisse alla rottura col Marinetti, ma non alla guerra (1915). Nel primo dopoguerra l'evento per il Papini più importante fu la conversione al cattolicesimo, che coronava dunque con un ben novecentesco ritorno all'ordine (non soltanto politico) la sua carriera di avventuroso e apparentemente anarchico sperimentatore spirituale. Motivi gnostici e tentazioni all'orlo dell'eterodossia segnano del resto gli ultimi anni della meditazione cattolica del Papini, aiutati da una lunga e coraggiosa convivenza col dolore fisico.

Catalizzatore e volgarizzatore spesso meritorio di temi culturali, questo che il Croce (un tempo suo lodatore e incoraggiatore) classificò, senza nominarlo, nell' Epilogo della sua *Storia d'Europa* fra i « torbidi e malfidi avventurieri dello spirito », è frattanto stato anche uno scrittore? È ovvio constatare la preponderanza saggistica nella produzione del Papini, a scapito dell' invenzione narrativa, che, dai giovanili racconti del *Tragico quotidiano* in giù, tradisce l' escogitazione intellettuale. D' altra parte le pagine ideologiche o di cultura morale in lui per definizione si ispirano, anziché alla ragione, a un assunto di genialità che si traduce in retorica spesso illeggibile; a meno che l' umore polemico non si coaguli in libelli di ancora apprezzabile violenza becerà quali le fortunatissime *Stroncature*. Resta al Papini la risorsa di proiettare la propria esperienza mentale su un piano narrativo autobiografico, come particolarmente nel più stimato dei suoi libri, *Un uomo finito* (1912), memorie d' un deluso titanismo intellettuale. Pur apprezzando il valore di queste indicazioni, si è sempre fuori dell' ambito del Papini migliore, che è il poeta, in versi e in prosa (cioè, conforme alla misura vociana, in « poèmes en prose » o frammenti), purtroppo soverchiato e travolto, con smodata ambizione filosofica, dall' ideologo e dal polemista. Si tratta, per un lato, dei versi di *Opera prima* (1917), nei cui punti felici spunti sensibili avviano una riflessione alogica (precorritrice del cosiddetto ermetismo) in moduli di discorso esteriormente tradizionale; per l' altro, dei « poemetti in prosa » inclusi in *Cento pagine di poesia* (1915) e in *Giorni di festa* (1919). Del resto, il campionario di schegge che nella seconda edizione della sua bellissima antologia (redatta in collaborazione con Pietro Pancrazi) *Poeti d'oggi* (1925) egli stesso ricava dalla prima e più pregevole opera del convertito, la *Storia di Cristo* (1921), significa chiaramente che anche per l' autore questo libro è un esercizio di stile, col buon sapore paesano di terra che appartiene alle più riuscite di quelle prose.

Conforme a questa interpretazione, il Papini è qui rappresentato con due brani da lui inclusi in *Poeti d'oggi*: un capitolo di *Un uomo finito*, quello dedicato all' amico e coetaneo (è nato nel 1882) Prezzolini, e una poesia estratta da *Opera prima* (poi prima parte di *Poesia in versi*, a cui va parallela la raccolta *Poesia in prosa*). Editore delle opere singole di Papini è stato il Vallecchi di Firenze, della raccolta postuma è il Mondadori di Milano.

DA « UN UOMO FINITO »

LUI

Caro Giuliano! Son ormai trascorsi dodici anni e più da quell' autunno afoso e piovigginoso in cui le nostre anime sparse s' incontrarono e si ritrovarono. Possiamo parlare di quei tempi pacatamente, serenamente, come se non si trattasse proprio di noialtri che abbiamo ancora gli stessi nomi e cognomi e tante memorie in comune. Non siamo più gli stessi. Non sono più io — non sei più te. A un certo punto abbiamo preso diverse strade. Tu sei ora un uomo serio, rispettato, operoso: hai ammiratori, seguaci, forse discepoli. Hai fatto le tue campagne; puoi mostrare le tue ferite; hai saputo creare dal nulla qualcosa che sta, che regge e che rende; hai voluto nascondere le traversie dolorose della tua anima complicata sotto il grembiule del manovale e gli occhiali del ragioniere.

Io son rimasto un po' sempre il giramondo estroso e senza timone di quei tempi là: — non ho arte né parte; non ho la pietra di una certezza su cui posare il capo; non ho un pezzo di mondo ch'io possa cinger di muro e dire: è mio! Ma son mutato anch'io — e come!

Possiamo dunque parlar di quegli anni con tutta la verosimiglianza della calma, come se fosse storia e storia d'altri. Ma non posso fare a meno di parlarne; la nostra amicizia non fu come tutte le altre: frivola, passeggera, sentimentale. Tu devi riconoscere che non fu come tutte le altre.

Io non so se tu abbia mai sentito profondamente, in tutta la sua pienezza, che avvenimento grave e bello è stata la nostra lunga fraternità. Per conto mio non so rivedere la mia vita di quegli anni che accompagnata dalla tua figura di laborioso ed eccitabile giacobino. Mi vedo con te contro il vento d'inverno e contro il polverone d'estate; appoggiato sulle spallette dei lungarni a contemplare l'inutile furia della pescaia; disteso sull'erba, sopra una vetta del Mugello; chinato a frugar sui barroccini di libri usati o seduto in silenzio alla tavola sparcchiata d'un'osteria di campagna. Per quanti sforzi faccia non mi vedo mai solo. Ricordo giorno per giorno la nostra vita comune e nient'altro all'infuori di quella.

Ti rammenti della tua prima casa, in quella strada pulita e solitaria, fra palazzi e giardini ben serrati, dove non passano verso sera che amanti e portieri? Era una casa grande e un po' gialla e per quanto non potesse aver neppur cinquant'anni esalava già qualcosa di vecchio e di triste. Ti rammenti dello stanzone buio tutto pieno di libri; magazzino di tutte le delizie italiane e francesi; ubertosa terra promessa di tutte le mie curiosità d'ignorante? Ti rammenti le chiacchierate lunghe in camera tua, davanti al tepido sfavillio della legna asciutta, mentre scendeva rapida la sera e le campane suonavano senza mai smettere per qualche lutto dimenticato? E ti ricordi quel giardinuccio sterile, infossato tra muri umidi e finestre sempre chiuse, dove per la prima volta abbiám parlato com-mossi di Stirner¹ e della divina libertà dell'io? O ti rammenti, piuttosto, quando s'andava ad aspettare il tramonto sui colli e si guardava la città² distesa vigliaccamente sulle sponde del fiume lento e si diceva: Sarai nostra?

A volte s'andava più lontano, sui monti, in cerca di solitudine, di vento e di severità. La strada non pareva mai lunga. Si andava innanzi col nostro passo lesto di camminatori impazienti e invece dei canti ci allietavano il cammino i pensieri e i paradossi. Le salite ci animavano come una battaglia da vincere; le scese ci umiliavano e ci ammutolivano. Si scappava presto dai muri di cinta, dalle siepi di fil di ferro, dai campi rigati a solchi diritti come un quaderno di scuola.

1 Il filosofo hegeliano che si firmava Max Stirner (1806-1856), teorico dell'individualismo anarchico in *Der Einzige und sein Eigentum* [L'Unico e sua proprietà].

2 Naturalmente Firenze. Ma qui si rammenta l'episodio finale del *Père Goriot* di Balzac (citato anche sul principio del *Journal* di André Gide), quando, dall'alto del cimitero del Père Lachaise, Rastignac contempla Parigi ai suoi piedi e la sfida: « À nous deux maintenant! ».

Si cercava l'altezza e la libertà; le strade senza la regola delle fratte³; i viottoli e le scorciatoie; le macchie spoglie; l'erte⁴ sassose che portano alle case disabitate. E quando si giungeva in cima, sotto i muri di un convento povero e chiuso o presso alle pietraie dei castellacci in rovina, si cantava la marsigliese nel gelido silenzio di febbraio dinanzi alle valli deserte e sconsolate, alle montagne lontane, nere di povertà lungo le coste, bianche di luce e di neve verso il cielo arruffato di nuvolaglia, e il nostro petto s'allargava sotto l'ansito dei polmoni e il battito del cuore. Quanto s'era lontani dalla città stretta e strepitosa e da tutte le sante leggi dell'umiliazione quotidiana! Ci pareva d'esser soli nel mondo; padroni del mondo; gli unici uomini degni e nobili nel mondo. Soffiava il vento spruzzandoci in viso qualche goccia rimasta sulle foglie ingrinzite⁵; viaggiavano le rigide nuvole bianche nel cielo grande senza colore; si rammaricavano gli alberi percossi senza grazia da un'ondata di tramontana e l'erbe bruciate e impallidite dal gelo aspettavano pazienti la primavera e l'odoroso segreto delle mamme.

Caro Giuliano: noi siamo oggi due uomini e non più due ragazzi. Abbiamo moglie e figlioli; abbiamo parecchi doveri; abbiamo, in un certo senso, cura d'anime. Eppure io credo che se qualcosa di meno falso è uscito mai dall'anime nostre; se qualcosa di noi resterà, dopo la morte, nelle anime altrui, lo dovemo e lo dovremo a quelle fredde feste d'inverno, a quelle fughe in due verso la terra ignuda e l'altezza pura.

Ricordati delle nostre serate, quand'io venivo a casa tua, nell'altra casa, dove stavi solo a scrivere e ad aspettarmi. Dinanzi alle tue finestre c'era un cipresso, e accanto al cipresso una salita. Si voleva bene a quel cipresso ch'era un po' scompigliato e polveroso ma tutto nero e tutto solo su quella punta di giardino antico. E si guardava spesso la salita. La nostra vita era e voleva essere una salita. Tutti i nostri sogni li abbiamo sognati in alto, coi piedi nell'erba fradicia e il profumo delle ginestre nell'aria. Tutti i nostri progetti di libri, i nostri programmi di giornali, i nostri piani di azione li abbiamo concepiti e sviluppati lassù, a qualche centinaio di metri sopra il mare e sopra la gente. E qualunque cosa io pensassi e proponessi c'eri dentro anche tu; e nelle cose proposte da te dovevo aver parte io e l'universo era diviso nettamente, così: noi due da una parte e tutto il resto dall'altra.

Lassù, vicino allo sbocco di via San Leonardo⁶, c'erano due cipressi grossi e maestosi e quasi eguali d'altezza. Stavano appiccicati assieme e non avevan compagni intorno. Si disse — una volta — che quei cipressi s'era noi due e che come quelli avevan confuso le radici sotto terra e le rami nel cielo così noi volevamo esser congiunti nella vita e nell'avvenire. E si disse pure che la sorte di quei cipressi sarebbe stata la nostra e che se uno di loro fosse tagliato o ful-

3 « Siepi (vegetali) ».

4 Fiorentinismo, come poi *l'erbe* e più *l'ba schiantati* ecc.

5 « Raggrinzite ».

6 S' intenda, nel viale dei Colli sopra Firenze.

minato lo stesso accadrebbe ad uno di noi... Ti ricordi? Ma i cipressi ci son ancora tutti e due né il temporale l'ha schiantati né l'accetta l'ha sbarbati e ci vanno ancora sulla sera i passerotti a pispolar d'amore. E ci siamo anche noi due e siamo vivi tutti e due e sempre vicini ma i pazzi orgogli non ci frullan più per la testa e quando passo dinanzi a' due neri fratelli abbasso il capo e — non so perché — mi si stringe il cuore.

Non senti che fatto grave, che fatto bello è stata la nostra amicizia d'allora? Io non so più se nella tua memoria io sia vivo e presente come tu sei nella mia. Non so fino a qual punto tu sappia che il meglio della nostra vita comincia lì e non prima e che proprio in quegli anni l'anima nostra ha scolpito per sempre i suoi lineamenti e misurata la lunghezza delle sue ali.

Noi siamo accosto e lontani, amico mio, ed io non so nulla di te e tu non sai più niente di me.

Ma se ti rivedo seduto dinanzi ai banconi immensi e scarabocchiati della biblioteca⁷, nelle mattinate e nei pomeriggi del lavoro appassionato, chino sui libri aperti, sulla carta apparecchiata, e risento la tua voce che mi chiedeva o mi rispondeva qualcosa (e si guardava intorno colla coda dell'occhio perché l'uomo severo che gira su e giù non si avvedesse del nostro cicaleccio illegale) allora capisco ogni cosa e tu ridiventi mio, tutto mio, come in quei giorni lontani della nostra impaziente vigilia.

O quando s'andava al caffè, la sera tardi, e ci si rintanava nell'ultimo tavolino, nel più lontano cantuccio del capannone di ferro e di vetro della gran birreria?⁸ Ti rammenti come si passava muti e sdegnosi, chiusi e diritti nei mantelli neri, attraverso le tavolate delle famiglie per bene, accanto ai filistei⁹ solitari che crepavan di noia, ipnotizzati dai bicchieri vuoti, sotto lo sghignazzio dei giovanotti, eleganti e volgari come servitori? Con che soddisfazione ci si ficcava là in fondo, a bere il caffè caldo e cattivo, a ricapitolare le conquiste della giornata, a commentare il passato e il futuro, il viso ebete del vicino e le sorti del mondo, le piaghe della terra e le speranze del cielo! Quanti libri abbiamo stroncato, quante idee abbiamo riscoperto, quante glorie abbiamo stritolato, quanti sistemi abbiamo smontato, di quante opere abbiamo scritto l'indice e la prefazione, a quanti paradossi abbiamo dato l'aire e a quante saette abbiamo limato la punta! Altro che assenzio¹⁰ o sciampagna! Era la nostra, come la divina giovinezza, un'ubriachezza senza vino; un'orgia senza donne; una festa senza musica e balli. Era l'esultante disotterramento quotidiano del nostro io, del nostro più intimo e vero io: lo scoprimento, il rifacimento perpetuo della nostra intelligenza di lirici del concetto e di scandagliatori di profondità.

Noi ci siamo scoperti assieme e assieme abbiamo scoperto il pensiero. Io ri-

7 S'intenda, la Nazionale di Firenze, allora nel palazzo degli Uffizi.

8 La Paszkowski di piazza Vittorio (ora della Repubblica).

9 I borghesi conformisti (calco del tedesco, originariamente studentesco, *Philister*).

10 La bevanda degli « scapigliati » francesi.

velai a te medesimo l'anima tua e tu apristi a me stesso l'anima mia. Assieme abbiamo creduto tutto e tutto negato: abbiamo edificato e diroccato. Accanto, la mano nella mano, abbiamo cercato le verità, divorato i libri, e perquisite le glorie più incontestabili. Nello stesso istante ci siamo liberati dalle fedi dei padri, dagli idoli della tribù ¹¹, dalle mordacchie ¹² dei timorosi. Abbiamo dormito nello stesso letto e mangiato alla stessa tavola e abbiamo segnato, negli stessi libri, le medesime pagine. Eppure la nostra amicizia non ha avuto niente di molle, di femminile, di patetico e — diciamolo pure — di cordiale. È stata l'amicizia di due cervelli in pena e non la corrispondenza di amorosi sensi ¹³ di due cuori confidenti.

Non ci siamo baciati mai; non abbiamo pianto insieme, neppure una volta, e nessuno di noi ha detto all'altro i segreti più cari delle sue passioni. Quando t'innamorasti lo seppi da altri ed ebbi l'annuncio del tuo matrimonio dal « Corriere della Sera ». Non per nulla si leggeva con tanto ardore *Le Rouge et le Noir* ¹⁴ e la *Mort du loup*! ¹⁵

Sì: tu dovrai riconoscerlo. La nostra amicizia non fu come tutte le altre. Tutta cerebrale, tutta intellettuale, tutta filosofica ebbe pur nondimeno gli ardori e le tempeste degli attaccamenti del cuore. E non son neppur sicuro che il cuore non c'entrasse per nulla. Io non sono soltanto un cervello. Non senti quanta nostalgia in questi richiami, in queste memorie di una felicità irrevocabile? E perché questo passato di letture, di gite e di colloqui — questo semplice e raccolto passato di lavoro e di silenzio — mi commuove più del ricordo di un amore? Perché sento ancora per te una tenerezza mai detta, non manifestata mai, che non ho mostrato neppure una volta ne' miei atti o espressa nelle mie lettere? No: io non sono affatto sicuro che il cuore non c'entrasse per nulla.

Tu solo, forse, potresti dirlo, ma non te lo chiederò. Non voglio che tu lo dica: sarà un altro di quei segreti (l'ultimo!) che rendevan più pura la nostra virile fraternità.

DA « OPERA PRIMA »

QUINTA POESIA

Quartine a rime alterne, con versi di metro non costante ma di base novenaria (che è una misura assai importante nella tradizione pascoliana e dannunziana). Notevoli grammaticalmente le forme non attualizzate (*in lingua, di vasca* ecc.), segno di una com-

¹¹ Gli « idola tribus » di Bacone.

¹² Strumento che impedisce il morso degli animali.

¹³ Citazione dai *Sepolcri* foscoliani.

¹⁴ Di Stendhal.

¹⁵ Uno dei *Poèmes philosophiques* di Alfred de Vigny (1843), che insegna la « stoïque fierté »: « Gémir, pleurer, prier est également lâche. ... Souffrir et mourir sans parler ».

posizione di oggetti che si armonizza al momentaneo accordo col mondo e in particolare con se stesso (« io e me »), caduco ma intanto da godere.

Al freddo sapore di mela renetta
in lingua, per tutta la bocca
che succhia ed aspetta,
ritorna negli occhi la ciocca ¹

immobile al dolco ² d'autunno,
sospesa alla voglia ³ — una frasca
di verde cognato a Vertunno ⁴
distesa nel latte di vasca.

Mela renetta che mordo,
in questo riposo di festa,
adagio, come un ricordo
di dolcezza manifesta.

Una mi basta : nel gusto
di quell' istante, di quel morso,
rivedo all'ombra obliqua del fusto
passare il blù come un chiaro discorso.

Tutto abbandono in disparte.
Figliolo di terra ed erede
d' incontrastabile parte
il Dio mal creduto mi vede.

Mia la foglia che strappo odorando
le dita — ma più la discesa
che rifarò, tra poco, pensando
a me, sotto l'aria che pesa.

Mia tutta, la campagna, in quel sapore
che maturamente si strugge e si disfà,
mio l'odore, l'afrore,
dell' imprecisa immensità.

Nessuno godrà quel che presi
con la docile calma de' minuti,
masticando le frutta di tanti paesi
ricchi al sole e da me conosciuti.

1 Appunto di mele.

2 « Tempo tiepido ».

3 Perché suscita, così appesa all'albero, il desiderio.

4 « Dio della natura che si trasforma, delle stagioni » (Georges).

Ma nel termine d'ogni dolcezza ⁵,
 nella più persa dimenticanza,
 un'acida puntura d'amarezza
 rompe ogni sacra alleanza.

Io e me, nati al medesimo istante,
 consegnati ad una sorte,
 ritroviamo, in un ritmo andante ⁶,
 passi e sussurri di morte.

Al largo, nell'ombra dell'acqua
 più zitta, ove il colpo del remo
 l'erba marina risciacqua,
 stretti assieme affonderemo.

Ma oggi, nell'ansia tranquilla
 di questa giornata che affretta
 la sera, non lascio una stilla
 del sugo di sole di mela renetta.

30 gennaio 1915

⁵ Eco probabile dell' « ultima dolcezza » dantesca.

⁶ Tra allegro e adagio

ARDENGO SOFFICI

Nato a Rignano sull'Arno (nel Valdarno superiore) nel 1879, morto a Poggio a Caiano (ugualmente in provincia di Firenze) nel 1964, pittore. I soggiorni giovanili a Parigi lo orientarono verso il cubismo, che egli divulgò in Italia, stabilizzando poi la sua pittura di paesaggio in una sommaria ma saporita applicazione dei moduli di Cézanne (non senza qualche nostalgia della tradizione da Giotto a Piero della Francesca) ai poggi, agli ulivi, ai cipressi della campagna toscana. Fu anche il primo volgarizzatore di Rimbaud in Italia: l'incontro con Papini e Prezolini e la loro frequentazione al tempo della « Voce » furono infatti decisivi per portarlo anche a interventi letterari; l'adesione al futurismo ne fece, con Papini, il fondatore di « Lacerba » (1913-1915). Poesie futuriste, anche più impressionistiche, in senso visivo, delle marinettiane, furono quelle dei *Chimismi lirici* (1915); e un nitido diario impressionistico è nelle sue prose migliori, da riconoscersi in *Arlecchino* (1914) e nel *Giornale di bordo* (1915). Nella maturità il suo atteggiamento di ex-rivoluzionario divenuto conservatore, anche in senso politico (il suo *Lemmonio Borèo*, 1912, sembra una bonaria e paesana anticipazione dello squadristico fascista), ostentò addirittura aspetti accademici, come nel tono « neoclassico » del verso nell'*Elegia dell'Ambra* (1927); e nei suoi volumi autobiografici, di stile ormai tradizionale, assume pose, simpaticamente ingenuie, di vecchio savio.

Del Soffici memorialista si riporta qui, dai *Ricordi di vita artistica e letteraria* (1931; ora nel volume VI delle *Opere*, pubblicate a partire dal 1959 sempre presso il Vallecchi di Firenze), quest'istantanea di Dino Campana. Un autentico servizio reso a Soffici, oltre che al suo lettore, è l'antologia *Fior fiore* a cura di Giuseppe De Robertis (1937), che, raccogliendolo a frammenti, attua la tesi serriana che Soffici « è un dono ».

DA « RICORDI DI VITA ARTISTICA E LETTERARIA » DINO CAMPANA A FIRENZE

Un mattino d'inverno del 1913, io e Papini andavamo alla tipografia Vallecchi in via Nazionale, dove si stampava « Lacerba », per dare un'ultima occhiata alla composizione e all'impaginazione — non sempre agevole — della rivista. Prima ancora che fossimo entrati nello sgabuzzino a vetri che faceva da sala di redazione per noi e insieme da ufficio direttoriale dell'amico editore, questi ci venne incontro sin sulla porta e c'indicò un individuo seduto sur un canapè nero di tela cerata, nel corridoio, il quale — ci disse — era poc'anzi venuto e desiderava di parlarci. La persona in parola, che intanto s'era alzata in piedi e ci guardava, era un uomo giovane, di una venticinquina d'anni, tarchiato, con capelli e barba di un biondo acceso, la faccia piena e di color roseo, illuminata

da un paio d'occhi celesti, che esprimevano a un tempo sincerità e timidezza, come quelli di certi bambini o di gente campagnuola, cui quella di città mette in soggezione. Nell'insieme la sua figura somigliava curiosamente a taluni autoritratti di Rubens, specie a uno che esiste nel museo di Napoli ¹ e del quale mi ricordai in quell'istante; ma ciò che maggiormente colpì non solo me ma anche l'amico mio, fu il resto di quello sconosciuto, e cioè com'egli era vestito. Privo di un qualsiasi soprabito che lo riparasse dal gran freddo di quella mattina, aveva in testa un cappelluccio che somigliava un pentolino, addosso una giubba di mezzalana ² color nocciola, simile a quelle fatte in casa che portavano i contadini e i pecorai di mezzo secolo fa, i piedi diguazzanti in un paio di scarpe sdotte ³ e scalcagnate; mentre intorno alle sue gambe ercoline sventolavano i gambuli di certi pantaloni troppo corti per lui e d'un tessuto incredibilmente leggero, giallastro, a fiorellini azzurri e rosei, uguale in tutto alle mussoline onde si servono i barbieri di paese per i loro accappatoi, e le massaie povere per le tendine delle finestre che danno sulla strada.

Gli domandammo chi fosse e che cosa volesse da noi. Con voce esile e lamentevole, tenendo gli occhi a terra e le mani rosse e gonfie di geloni pendule lungo i fianchi, ci disse che si chiamava Dino Campana, che era poeta e venuto appositamente a piedi da Marradi per presentarci alcuni suoi scritti, averne il nostro parere e sapere se ci fosse piaciuto pubblicarli nella nostra rivista. Lo pregammo di aspettare qualche minuto, di darci il tempo di controllare il lavoro tipografico, ché poi saremmo usciti insieme per parlare con più comodo.

Finita la nostra funzione, uscimmo infatti con lui: e giù per via Nazionale, dove la sizza ⁴ gelata ci tagliava il viso e faceva sventolare quei suoi strani calzoni, poi per via dell'Ariento riprendemmo e continuammo il nostro discorso. In verità non era possibile giudicare lì su due piedi con che specie di uomo avessimo che fare, ma il personaggio c'interessava per più versi, e gli esprimemmo concordi la nostra simpatia e il nostro desiderio di compiacerlo. Quanto ai suoi scritti, gli dicemmo che ce li facesse avere quando voleva, mentre noi avremmo poi giudicato e risposto se facessero al caso nostro. Campana tirò allora fuori di tasca un vecchio taccuino coperto di carta ruvida e sporca, di quelli dove i sensali e i fattori segnano i conti e gli appunti delle loro compre e vendite, e lo consegnò a Papini.

Tirammo avanti fino al Canto dei Nelli, e lì ci fermammo tutti, non avendo altro da dirci. Il freddo terribile ci faceva battere i piedi e lacrimare gli occhi: il nostro nuovo amico tremava come una foglia e si soffiava nelle mani, ridendo nervosamente tra una soffiata e l'altra. All'improvviso ci salutò e sparì di passo lesto verso piazza Madonna ⁵.

.....

1 Svista (non vi sono autoritratti di Rubens a Napoli; in Italia l'unico è agli Uffizi).

2 Lana mista a cotone.

3 Toscanismo (come sotto i *gambuli* dei pantaloni): «logore» (detto pure di abito o di tessuto; a Siena si ha *sdotto* anche per quello che nel toscano occidentale è *sdutto*, «magro, snello»).

4 La tramontana.

5 Nella forma fiorentina abbreviata, piazza Madonna degli Aldobrandini, dietro San Lorenzo.

RENATO SERRA

Nato a Cesena nel 1884; uditore del Carducci a Bologna, dove poi si laureò con una tesi sui *Trionfi* petrarcheschi, quindi allievo a Firenze dell'Istituto superiore di studi pratici e di perfezionamento (ridottosi successivamente a Facoltà di Lettere); direttore della Biblioteca Malatestiana della sua città; caduto sul Podgora nei primi mesi (1915) della partecipazione italiana alla prima guerra mondiale.

L'attenzione dei letterati della « Voce » fu attirata dai « medaglioni » su scrittori romagnoli stampati nella rivista « La Romagna ». In volume egli comparve infatti la prima volta col Quaderno sesto della « Voce », uscito alla fine del 1910 e contenente suoi *Scritti critici*; e sue pagine pubblicò la « Voce » rivista, tanto nelle serie dirette dal Prezzolini quanto in quella diretta dal De Robertis. In volume non uscirono altrimenti che *Le lettere* (1914), rapido ma impegnato panorama della letteratura contemporanea; postumo, a cura del De Robertis (1915), è l'*Esame di coscienza di un letterato*, testimonianza significativamente ambigua insieme dell'esigenza di distinguere fra la guerra e la letteratura e altri dati permanenti e della partecipazione alla grande e fuggevole occasione. Al Prezzolini si deve la prima edizione delle *Opere* (1919 e anni seguenti); ma fa testo, per maggior ricchezza ed esattezza, quella degli *Scritti* a cura del De Robertis e del Grilli (Firenze, Le Monnier, 1938, due volumi); a cura dei quali e dell'Ambrosini era già uscito (ivi, 1934) l'importante *Epistolario*. Qualche inedito minore è stato pubblicato più tardi.

Tipica del Serra è la voluttuosa autocoscienza della vocazione e professione del letterato e umanista, che ha il suo più illustre ascendente nel Sainte-Beuve. La sua critica si fonda sopra una sperimentazione diretta e pressoché mistica dell'espressione poetica, sia dove è netta e definita, sia soprattutto dove è suggestiva; non sul diretto uso di strumenti tecnici. Presupposto concomitante è quello dell'indistinzione fra poeta e uomo, così nell'autore esaminato come nello stesso critico, che lascia libero giuoco (e in questo ha importanza il precedente carducciano) all'ingresso degli umori soggettivi e alle aperture sulla circostante natura. In tale atteggiamento è una protesta, di fatto o esplicita, contro l'abito del distinguere caro al Croce; e perciò si è visto in lui, troppo unilateralmente, l'iniziatore della critica italiana contemporanea, trascurando gli indipendenti valori dello scrittore compiaciuto di sé.

Qui si riproducono: la sezione conclusiva del saggio sul Pascoli (uscito sulla « Romagna » del 1909, ma notevolmente variato nel citato Quaderno della « Voce »), in cui si attua il tormentoso sforzo di dar conto insieme della propria ammirazione e della propria insoddisfazione; e la parte essenziale dello scritto che nel citato Quaderno è intitolato *Per un catalogo* (ne è occasione il catalogo della raccolta « Scrittori d'Italia », promossa dal Croce presso il Laterza di Bari), mentre nell'antico fornitoro sulla « Voce » del 22 dicembre 1910 ha l'epigrafe qui adottata. Si aggiunga che lo scritto fu accolto benevolmente dal Croce, che tenne col Serra un carteggio affettuoso. Il giudizio sul Croce si conferma nel capitolo a lui dedicato nelle *Lettere* (in più: « è quasi miglior letterato che critico », « è un eccellente scrittore », « la sua critica appartiene piuttosto alla maniera vecchia che alla nuova »), il profilo del Carducci nella commemorazione tenutane a Cesena nel 1914 (con un ritratto assai mosso della persona).

GIOVANNI PASCOLI

.....
 La poesia del Pascoli è dunque, fino a un certo segno, un'arte di vivere; il suo valore non è pieno se non per colui che la esercita. E come, da questo punto di vista, ella è compiuta e perfetta, così guardata da ogni parte, ella si dimostra disuguale, incerta e inquietante.

A considerare i versi in sé, come qualche cosa che porti dentro la sua propria ragione, un punto fermo sul quale posarsi, un carattere perspicuo al quale ricondurre tutte le altre note, non si trova; o quando sembra che si sia trovato, ecco subito qualche cosa che vi urta contro con sbattimento intollerabile.

Pare che il bisogno più sentito dal Pascoli nello scrivere sia quello, che io chiamerei per brevità, di realizzare: di render sensibile dentro la parola tutte le sue impressioni, nella loro pienezza.

Vedete, per es., il canto degli uccelli. In un sonetto della prima maniera lo trovo espresso con un vocabolo solo: *scampanellare* (ricordate ... « il bosco ... Cui tutto io già scampanellare udia Di cicale invisibili e d'uccelli »). È chiaro che egli profferisce quelle sillabe con un suo particolare sentimento, che esse gli rendono, a udire, un suono quasi vergine; un poco più tardi egli insisterà più profondamente, sul canto dell'usignolo:

*... la cobbola giuliva
 parve un picchierellar trito di stelle,
 nel ciel di sera che ne tin tin ni va.*

Si sente in questi versi qualche cosa di nuovo; un'eco quasi materiale di quella fioritura e punteggiatura di trilli, così liquidi e balzellanti.

Ma non è ancora il canto nella sua realtà. Ed ecco sul labbro del poeta tornare, pur con qualche vaghezza arguta d'umanista, il ritornello aristofanESCO; ancora un passo, e sarà la riproduzione materiale, lo *scilp*, *vitt*, *videvitt*, delle *Myrica*; il *tell terell tell tell*, il *rere rere* e lo *hu hu* dei *Canti di Castelvecchio*.

Il lettore ci sorride, come a bizzarrie; ma a torto; poiché in codeste bizzarrie ci si rappresenta l'ultima prova della virtù espressiva del poeta, in quel punto in cui egli ha insistito tanto che la forma tra le mani gli è scoppiata.

Potrei citare la pioggia, il tuono, lo spaccalegna, il terrore della fuga (*Mecisteo di Gorgo*), le statue greche in *Sileno*, e via via, tanti quasi pezzi di bravura in cui il bisogno e la virtù di realizzare si dimostra. O non ricordate le formiche, quelle di *Psiche*, frugole succinte, e quelle del *Ciocco*

*(Ma un'altra vita brulicò nel legno
 che intarmoliva ...*

...
così passava la lor canta vita
nell'odoroso tarmolo del ciocco)?

Non ricordate il senso della primavera,

Si respira una dolce aria che scioglie
le dure zolle,

e altrove,

La zolla già lievita come il pane
al solicello e screpola e si sfa?

A qualcuno torna a mente Virgilio ¹,

*Vere novo gelidus canis quum montibus humor
Liquitur et Zephyro putris se gleba resolvit.*

Dove poi ci sarebbe da chiedere chi ci contenti meglio, il moderno o l'antico ...

Questi invero ha posto due tratti generici, le nevi che si sciolgono, la terra che si rammollisce, per circoscrivere una convenzionale primavera. Ma l'altro pare che egli con le sue stesse viscere siasi fatto terra; e se prima aveva suggerito con le parole la dolcezza dell'ora e dell'aria, dopo ha realizzato tutto intero il suo oggetto, nel suono di quel primo verso che gonfia già e leva il riccio ² come la crosta soffice, in quel *solicello*, in quello *screpola*, in quello *sfa*, che hanno quasi nella nostra bocca il sapore della terra rintenerita.

Se non che io provo a tornare su questo confronto più volte, con animo riposato. Virgilio non mi stanca mai

(*Liquitur et Zephyro putris se gleba resolvit*),

io mi dico e mi ridico questo verso con un piacere che a ogni volta è più grande.

Non c'è nulla di straordinario in nessun punto: non potrebbe essere più semplice.

Ma è una semplicità schietta, chiara, ampia; essa mi offre tutto l'essenziale e pur mi lascia libero di godermi la temperanza dell'immagine nel disegno del verso, del fantasma nel suono, così pura e felice, come più non potrei desiderare.

Invece, se ritento un poco più curiosamente i versi del Pascoli, troppe cose

¹ Sul principio delle *Georgiche*.

² « S'arriccio ».

che mi offendono; un'antitesi abbastanza volgare (aria dolce — zolle dure), una mischianza di immagini che si abbuiano; e poi una cert'aria di strafare, un ritmo incerto che sfugge. Così almeno a me pare.

Ma anche il Pascoli qui e in mille altri luoghi (rileggete *Il vecchio castagno*, dove raddolcisce per l'innesto la sua natura selvatica, o dove mostra i segreti del tronco intarlato; ovvero pensate ai figli di Mirrine, o a quel senso che è creato, nel *Sogno della vergine*, del rivo di sangue che

*... stupisce le intatte
sue vene: un sangue più vivo,
più tepido: come di latte.*

*Stupisce le placide vene
quel flutto soave e straniero,
quel rivolo labile, lene,
d'ignota sorgente, che sembra
che inondi di blando mistero
le pie sigillate sue membra)*

è poeta di virtù prodigiosa.

Così si disegna una tendenza del suo ingegno poetico, volta a realizzare sensibilmente, e talora materialmente, le impressioni.

Ma se mi rimetto a leggere, per vedere come il carattere che ho fermato si determini meglio in atto, ecco qualche cosa che mi interrompe la via. Sono quei versi, pur così frequenti e che sentono il loro Pascoli³ a un miglio lontano, ch'io chiamerei, pieni di cose

*(... in mezzo a quel pieno di cose
E di silenzio ...);*

versi a cui manca ogni ricerca d'espressione e nella gran semplicità pare che le cose stesse, buttate là senza studio e nella forma più cruda, parlino senza mezzo. Il contrasto della nudità della frase con la pienezza dell'oggetto li fa vivi e vasti; comunica al nostro spirito un senso indefinibile di realtà.

È per es. la visione del *Torello*:

*Passa ... Oh! poggì solivi! ombrose stalle!
E quanto fieno! quanta lupinella!*

Dove non c'è altro che queste molto semplici parole, *fieno* e *lupinella*, eppure qualcuno leggendo si trova l'anima ricolma di odor di prati e di campagna e di sole e di mille altre cose e sensi indicibili.

³ Espressione francese (*sentir son* ... «rendere odore di, rivelare la provenienza da »).

È anche quel che mi pare in questo genere il verso tipo:

*cantando inzeppa l'erba onde si esala
odor di fresco e verde e gioventù.*

Nel quale a volta a volta mi pare che ci si possa tuffare come a rinfrescare le guancie sudate scottanti nel fascio dell'erba allora falciata, e mi pare anche che non si trovi più altro che un accozzo di parole vane.

Per questa via, è tutto un mondo nuovo che si apre: un mondo instancabile e misterioso, in cui le sensazioni più calde, più vive, nascono improvvisamente o si dileguano, senza che se ne possa assegnar bene la ragione; un mondo in cui dall'incontro di certe parole, dalla malia di certi particolari appena accennati, di certe sfumature, di certe che si direbbero assurdità, si sprigiona virtù d'incanti. Insieme con la gioia dell'effetto realizzato è la meraviglia del prodigio.

Ed è il convento che rifiorisce nella mente delle due giovani assorte; « e si profuma il lor pensiero D'odor di rose e di viole a ciocche, Di sentor d'innocenza e di mistero ».

È quell'odore che l'esule ritrova nella sua terra, e nel berlo ribeve il lume roseo della giovinezza, ritrova dolcezze angosciose di sogni, di amore, di mistero, « ... odore di mese di maggio, Buon odore di rose e di cera ».

Qualcuno mormora, suggestione. E purché non si prenda il vocabolo per una spiegazione, credo che possa in qualche modo convenire.

Ma a me piace meglio ricordare

... i monti

*tutti celesti; tutto era imbevuto
di cielo: erba di poggi, acqua di fonti ...*

(non si sorprende qui l'espressione, ancora formata, ma in quel momento in cui comincia ad ammolirsi, in cui s'avvia a divenire un spunto, vago per sé e indistinto, di musiche strane?); a me piace tornare insieme col poeta dalla campagna:

*com'è dolce questo ritorno
nella sera che non imbruna,
per una di queste serate,
fra tanto odorino d'estate.*

Io ritrovo l'eco di quei gridi di bimbo alle sue bestie, che durano così a lungo nel dolce crepuscolo; ritrovo il gran silenzio della campagna soleggiata, in cui si sente il villano che batte le falci, e sussulta l'aspro richiamo dei galletti di primo canto; ritrovo il suono dell'ore che giunge al perduto nel mare dei grani, e tante e tante più cose che lo spazio non mi consenta di ricordare.

Ma non è contento il Pascoli; non s'arresta. Ecco onomatopeie raffinate, in cui dalla sillaba, che dovrebbe valer come suono mero, scoppia, tremando e cangiando, senso spirituale o intenzione simbolica («finch... fin che nel cielo volai», dice il fringuello; e «cantava l'usignolo Addio dio dio dio»); ecco un concetto, che dovrebbe compire acutamente il discorso, tramutarsi al suono in materiale imitazione («chi che ripeta, chi che richiami»). Ecco accoppiamenti di parole, che dovrebbero creare indicibile effetto, e riescono in fine sciocchi, come i disegni che l'umidore ombreggia sui muri hanno forma e significato per chi si giaccia ancora tra veglia e sonno. Ecco il canto che passa «tra la morte e il sogno», ecco la «vertigine molle», ecco le «voci di *tenebra azzurra*»; ecco i colli, che rimandano lo sparo «urtata via via La loro *autunnale agonia*»; ecco «sussulto infinito Nereggia Di Galla...».

Ma guai s'io ceda alla voglia di spigolare fra le *Odi* e gli *Inni*; la lingua che il poeta vi parla è così arbitraria, così tesa oltre ogni limite e costume umano, che, massime fermandosi a pezzi e tratti brevi, è impossibile darne conto adeguato.

A ogni modo, per pochi cenni, si è pure abbozzata qualche immagine di poeta morbido e manierato, che dalla compiacenza del vago, dell'incerto, del simbolico giunge fino alle piccole soverchierie e alla oscura vanità della suggestione. Quanta distanza da colui che mostrava per suo più rilevato carattere il bisogno di realizzare! Ma tutte e due le immagini convergono al Pascoli; e quale più, quale meno, non si sa dire.

Il poeta che spinge la intensità dell'espressione fino al travaglio e al tormento, ha per i luoghi comuni, per i ripieni generici, una indulgenza quasi infinita. Se si guarda alle rime, si trova che la trama della sua strofe è ordita solitamente di poche fila assai comuni. Rime di *oro*, di *nero*, di *sera*; rime di *serena*, di *lontano*, di *vicino*; rime di *mare*, di *cielo*, di *infinito*; rime di *vento*, di *parola*, di *bianco*, di *grave*, fanno le spese alla miglior parte dei suoi versi. Parrà osservazione molto materiale; ma ha pure il suo valore.

E poi queste rime facili e consuete si lasciano cullare da un frasario, che per quanto pascoliano e singolare, riesce a chi intentamente lo riguardi quasi una materia plastica che supplisce a tutti i bisogni senza differenza. Non c'è necessità di analisi minuta. Poiché chi non ha a mente quell'*oro* e quell'*argento*, quell'*aria* e quell'*anima serena*, quella *dolce sera*, *bufera... nera*, *campane lontane*, *cose... dietro un velo*, *ombre di monte e di cielo*; quel *molle*, *pio*, *bianco*, quell'*ebbro di gioia* o *di pianto*, quel *muto*, quel *tacito oblio* che nella lingua poetica del Pascoli cadono un poco per tutto?

Chi non ha a mente certi sfondi di paesaggio che il suo pennello lascia dietro sé a ogni poco, quasi senza accorgersene, «i neri boschi fumiganti d'oro» (o «sfuma li alberi neri un vapor d'oro» o «li alberi d'oro, le foreste d'oro»), il «tacito lume di luna», il «rosso tramonto», la «notte nera»; certi echi che ogni suono suscita, il «clangere d'argento», il «silenzio profondo», e l'«eco lunga, né so se...»?

Basta profferire certe parole, con un certo tono della voce, perché tutto all'intorno spiri aura di Pascoli. E non parlo poi dei modi stilistici, delle clausole, degli atteggiamenti di ammirazione o sospensione, del movimento insomma del periodo poetico; poiché è troppo chiaro che la povertà e la monotonia di queste forme è grande in lui come in nessun altro scrittore. Impadronirsi della sua lingua poetica e prender l'abito del suo stile riesce, a chi voglia, la cosa più facile del mondo; e troppo bene ce n'accorgiamo tuttodi.

Come poi questo virtuoso, che può giocolare ⁴ a sua posta con le difficoltà metriche e stilistiche più paurose, s'abbia a compiacere così largamente del luogo comune; come quest'uomo che odia la letteratura e intende ⁵ fino allo spasimo nella espressione del vivo, del nuovo, del particolare suo, possa adagiarsi in quella languida povertà; come possa tollerare che i moti inimitabili del suo spirito, il suo pianto, il suo canto, diventino maniera banale e volgare, questo è un po' difficile a spiegarsi.

E la gente suole, fra i due estremi, fermarsi all'uno o all'altro; gridare che il Pascoli è semplicemente un manierista, e anche, se s'invade il campo del sentimento, un Arcade, un posatore; ovvero che è un poeta meraviglioso, e il più nuovo di tutti.

Ma se non si vuol cadere in questo contrasto, bisogna prender le mosse da un'altra parte. Bisogna ricordarsi che il Pascoli non è un poeta dei soliti, che scrivano per un pubblico e desiderino sopra tutto di far cose nobili e belle — lasciate ch'io mi contenti a questi cenni frettolosi e approssimativi. Il fine della poesia di lui non è esaurito dai versi; e i versi valgono per lui in quanto conferiscono al suo sentimento della vita; né si possono intendere se non profondati in lui stesso, nella sua persona, nel suo animo solo. Così, solo e assorto, egli canta; e il valore del suo canto non è quello che il comune uso dell'umano commercio ha fermato, ma è tutto quello che il suo spirito crea nella libera ebrietà della solitudine.

Lo scrittore che nelle carte stampate si contraddice, si oscura, si ripete; che soggiace a tutte le abitudini e a tutte le debolezze di un ingegno disordinato, e infantile nella sua forza; colui che crea con la stessa serietà le cose più grandi e le più goffe, le più gentili e le più puerili; colui che ignora nella soddisfazione dei suoi bisogni spirituali ogni misura e ogni legge, che insiste fino al tormento, che dilata fino alla noia, che annega i lampi più felici e le perle più nuove in una fiumana lenta di banalità, in una cantilena che addormenta o in una dissonanza che strazia, non rappresenta egli del poeta se non una immagine imperfetta; come l'ombra bizzarra e difforme che la parete trattiene dell'uccello che passa volando. (Dico: intendendosi poeta, nel significato ch'egli vuole; e come intenzione, non come realtà).

4 « Giocare con virtuosismo » (è il francese *jongler*).

5 « Tende (a) » (costruito con l'*in* latino).

Quel poeta ingenuo e puro accetta di se stesso tutte le forme, quali che sieno; e in esse si contempla e si esalta senza discernere: quello che agli altri riesce complicato e difficile per lui è tutto semplice. Egli non sceglie una faccia di se stesso, come più significativa; ma in tutte si piace: la sua umanità è perfetta e innocente. Essa unisce la virtù più gentile dell'uomo ai moti del bimbo. Il suo ingegno, ricco di ogni forza fantastica e musicale, adopera⁶ come il ramo che cede ai capricci del vento; ma in ogni operazione, lo spirito del poeta, o per espressione o per suggestione o per ritratto o per contrasto, riconosce sé ed è contento.

Se fosse possibile raffigurarsi una facoltà poetica separata dall'animo che la muove, si potrebbe definire il Pascoli press'a poco così: come un uomo di facoltà poetiche ammirabili, le quali obbediscono alla bizzarria di uno spirito disuguale e di una intelligenza imperfetta.

Quando queste facoltà operano sole, esse creano per la propria virtù cose conformi; sono le bellezze frammentarie, i particolari adorabili della poesia pascoliana; tutti quei cenni e quei tratti e quei tocchi che fanno somigliar la sua opera alle cartelle di ricerca e di studio d'un pittore. Sono anche quei pezzi in cui tutto lo spirito del poeta è stato preso inconsapevolmente dall'interesse proprio della cosa a cui lavorava, e non ha badato ad altro che a far quella; penso ai quadretti delle *Myricae*, a tutti i pezzi, diciamo così, di mezzo tono, fatti a cuore tranquillo e a mente serena, *Il desinare* e *Il bucato*, *Il torello* e *Il soldato di S. Piero in Campo*, nei *Poemetti*; o anche, per citarne uno che non ha altra bontà che di cose semplici dette bene e la grazia che nasce dall'equilibrio e dalla temperanza — che sapore prendono queste parole assai comuni quando accade di poterle riferire al Pascoli! —, *La fonte di Castelvecchio*⁷.

Nominerò a parte quel poemetto, che forse è il solo pezzo di poesia pura che il Pascoli abbia scritto, con animo quasi d'artista schietto: *Gog e Magog*: il quale è degno che solo se ne parli *sub rosa*⁸.

Ma quando queste facoltà secondano l'animo commosso, allora si ha la vena più originale di quella poesia, tutta lirica e che tocca il sublime talora (« o cavallina, cavallina storna »!), e quasi sempre è dolce, cara, come tante cose nel canto dei morti e dei ricordi, che non ho bisogno di citare a nessuno; per altro vi è già una certa inquietudine, un tremore, una vibrazione troppo personale; si sente che la commozione è per trasportare il poeta in quei mondi a cui la parola umana è inadeguata.

6 « Opera ».

7 *Fanciulle, io sono l'acqua della Borra,
dove brusivo con un lieve rombo
sotto i castagni; ora convien che corra
chiusa nel piombo.*

Che bella strofa e come ben costrutta! e come è cara quell'agevolezza, quella bontà senza sforzo, quell'armonia propria delle cose semplici e felici; quel gusto leggero di reminiscenza classica (*purior in vicis aqua tendit rumpere plumbum*...)! Ma rileggete tutto: della prima parte, s'intende [N. d. A.].

8 « Coronati di rose, voluttuosamente » (normale *in rosa*).

Intorno a questo, che è come il nucleo dell'opera, dilaga senza legge e senza confine la poesia in cui pare che le facoltà del poeta abbiano obbedito solo alla sua bizzarria. La quale si è compiaciuta di insistere su un punto solo, su una tendenza, sulla facoltà musicale o sulla facoltà simbolica, sul cantante, sul singhiozzante, sul sottile, sull'ingegnoso, sul puerile, fino a cavarne effetti che soverchiano ogni misura del comune intendimento.

Da questo punto di vista potremo renderci conto così dei versi, come di tutti gli atti della sua vita spirituale; vedremo nelle pose di veggente e di profeta nazionale, come nell'oscuro verbo di una politica mezzo retorica e mezzo mistica, nella filosofia sociale, che uguaglia in un abbraccio lagrimoso Monsignor Bonomelli⁹ e le corporazioni di maestri o dei medici condotti, insieme col Giappone e coi vasi da fiori; negli sfoghi contro i critici non meno che nei discorsi al popolo e nei volumi di critica dantesca, da per tutto vedremo espressa come in un vivo ritratto la varietà ingenua e tumultuosa di quell'anima.

.....

CARDUCCI E CROCE

.....

Ho cominciato presto a sentir parlare del Carducci e a conoscere la sua parola; ma in principio non ne avevo quasi nessun beneficio. Come molti di coloro che si destavano alle aure della vita morale nell'ultimo decennio del secolo scorso, i miei maestri primi furono barbari. Mi ricordo di una lontanissima estate, in cui bocconi sull'erba grigia d'agosto, alla fine di un pomeriggio di esaltazione, io guardavo il cielo e pronunziavo con voce che mi pareva piena di solenni promesse queste parole: « ... Carducci — E Carlo Marx ». Era la fine di una strofe saffica, che avrebbe dovuto concludere, come è naturale, la storia di quella stagione rivelatrice per la mia mente; per fortuna le rime erano alquanto aspre a trovare, e non credo ch'io ne facessi altro. Ma il frammento resta significativo.

Avevo letto in quei giorni le *Nuove Poesie*¹, edizione Zanichelli; e l'unica cosa che m'avesse toccato era la prefazione con i discorsi di Hillebrand e di Étienne² dell'Accademia di Francia; e poi un poco dell'*Avanti!*, di *Versaglia*, Danton ed Emmanuel Kant, Iddio³, molto in confuso. Frattanto m'ero succhiato

⁹ Geremia Bonomelli, vescovo di Cremona, fautore della conciliazione, qui citato per la sua opera di assistenza agli emigranti.

¹ Le *Nuove poesie* di Enotrio Romano (1873), che sancirono la fama del Carducci.

² Lo storico tedesco Karl Hillebrand, allora residente a Firenze, e il pubblicista e drammaturgo francese Ch.-G. Étienne.

³ *Avantil Avantil* e *Versaglia* (entrambe nei *Giambi ed epodi*), nella prima delle quali poesie si cita Danton (« ... Solo Danton dislaccia, / Per rivelarti a' popoli, con le taurine braccia, / O re-

Marx, che mi legava un po' i denti, e quanto più Labriola, Turati, Lafargue, Engels, Spencer e Lombroso ⁴ avevo potuto. Quello era il punto capitale; Carducci lo aggiungevo per euritmia, perché mi pareva che un poco di letteratura stesse bene per contorno.

L'estate dopo rileggevo quel libretto, insieme con le *Odi barbare* e con qualche cosa delle *Confessioni e battaglie*, edizione Sommaruga ⁵; e ne trascrivevo, ahimè, dei pezzi sopra un mio quadernino. La maledizione della retorica era sopra di me. Nella scelta, il criterio mi veniva dalla lettura delle riviste politico-sociali e dai libri del « pensiero moderno »; facevo collezione di invettive e di traslati, con un fremito di allegrezza nelle dita ogni qualvolta m'abbattessi a scrivere sillabe di qualche « protoplasma poetico ». Trovavo che il Carducci fosse un bell'ingegno e un forte scrittore, ma debolissimo di pensiero e di critica, e uomo senza carattere; la sua « evoluzione poetica », la terminavo coi *Giambi*, e colle *Nuove Poesie* di cui amavo sopra tutto le versioni da Heine. Le *Odi barbare* appartenevano già alla « involuzione ». C'era fra le mie carte una *Ode a Ferrara* e *Alla chiesa di Polenta* regalatemi quando uscivano separate e che non avevo letto. Mi piaceva molto il *Chiarone* ⁶.

Questo fu il punto di partenza, gli episodi successivi importano meno. Come arrivassi un bel giorno a studiar lettere per il tramite della filosofia positivista e della critica storica, uso « Giornale storico » ⁷, e scientifica, uso Taine o anche, Dio mi perdoni, Nordau ⁸, come entrassi un poco a malincuore nella scuola del Carducci e che cosa mi sembrasse del suo modo di leggere il Parini, e come infine certi paragoni di succhio e linfa popolare risorgente nella poesia fossero per un pezzo, insieme con la imitazione più grossolana e colorata delle prose, il solo e quasi estrinseco legame del mio spirito con lui, è inutile ora ridire.

Il giorno, in cui tutta questa materia vile che s'era accumulata dentro di me lungamente quasi per improvvisa fiamma si purificasse, doveva venire; e venne. Mi toccò anche una buona ventura, che nessuna personale efficacia e consuetudine o caso m'aiutò né m'interruppe. Imparai a poco a poco che non bastava dare esatte le citazioni e la bibliografia critica per esser letterati da bene, e mi vergo-

pubblica vergine, l'amazonio tuo sen »), mentre nell'altra sono i versi « Decapitaro, Immanuel Kant, Iddio, / Massimiliano Robespierre, il re ».

⁴ Per Marx, Labriola, Turati, Engels, Spencer cfr. note a Croce. Paul Lafargue (1842-1911), divulgatore francese di Marx (del quale era genero), uno dei fondatori del socialismo marxista in Francia; Cesare Lombroso (1835-1909), psichiatra e sociologo, uno dei più noti rappresentanti del materialismo in Italia.

⁵ In tre volumetti (1882 e anni seguenti) pubblicati a Roma dall'editore Angelo Sommaruga (per cui cfr. nota alle *Faville dannunziane*).

⁶ Cioè l'ode (in distici elegiaci) *Pe 'l Chiarone da Civitavecchia leggendo il Marlowe*.

⁷ Il torinese « Giornale storico della letteratura italiana », tuttora esistente, che nei primi decenni dalla sua fondazione (1883, per opera di Arturo Graf, Francesco Novati e Rodolfo Renier) fu l'organo della cosiddetta critica storica. Sul « Giornale » (1904) il Serra stampò una nota circa la pena dei dissipatori in Dante.

⁸ Hippolyte Taine (1828-1893), il più illustre rappresentante francese del positivismo nell'ambito della storia letteraria. A questo fine scrittore l'autore si scusa di associare il rozzo divulgatore del positivismo in lingua tedesca che usava lo pseudonimo di Max Nordau.

gnai di parlare dei testi che non avevo letto: ebbi a noia i luoghi comuni, e m'accorsi che la lingua italiana e la metrica e la storia e tutto il resto, per sapere, bisognava averlo studiato; non nei manuali, ma negli scrittori. E poi lo scrupolo di coscienza divenne abitudine, diletto quotidiano e forma propria della mente; e tutto quello che doveva accadere, accadde, in quel modo e con quegli effetti che a voi non importano punto. A ogni modo, se allora io avessi dovuto nominare gli autori della mia trasformazione spirituale, avrei parlato, secondo la vicenda degli anni e delle letture, del Boccaccio e di Omero, oppure di Sainte-Beuve e di Montaigne, o di Cicerone e del Petrarca; non credo che avrei nominato il Carducci. Andavo, o ero andato, a udire le sue lezioni, con un entusiasmo equo che non sempre sormontava l'odio della folla e del caldo; avevo provato il suo esame, e offerto al giudizio suo qualche lavoro, senza commozione soverchia; avevo seguitato a leggere e rileggere gli scritti, ma senza dare a questa consuetudine oramai antica un peso troppo grande; anzi ponendo mente a distinguere sempre meglio da certe abitudini e da certe riflessioni acquistate prima il mio gusto, che sentivo diverso.

A quegli anni, altri succedettero, in cui il corso della vita mi allontanò materialmente e profondamente dal vecchio grande animo che si spegneva; e anche l'altra più modesta e cara luce⁹, che agli scolari meglio rifletteva qualche raggio attenuato ma intimamente vivo di quel tramonto. Severino¹⁰ era venuto meno.

Ho voluto ricordare circostanze che possono parervi meschine, e sopra tutto oziose, ma mi sembrava necessario separar bene gli episodi di una esperienza personale e contingente da quella conclusione più larga a cui mi sento portato. Io non voglio ritornare al Carducci per forza di abitudine o di scuola o di simpatia sentimentale. Se farò di lui il mio maestro di civiltà, voglio che la scelta sia libera e consapevole delle sue ragioni, pura, non dico già di movimenti umani, ma di vanità e di indulgenza interessate, e sopra tutto chiara, senza pieghe nascoste.

Dirò lo stesso del Croce, più brevemente. Dal 1895 in poi egli è entrato nel mio pensiero a poco a poco; non ho avuto sentore chiaro di lui e del suo lento crescente dominio, fino al giorno in cui me lo son trovato davanti intero. La mia esperienza di lui cominciava, come quella di tanti altri, da quella forma dell'erudito preciso e onesto, che sorse un giorno attraverso le recensioni del « Giornale storico »; e cresceva poi senza sospetti a furia di giunte e di successivi ritocchi, accettando la chiarezza del suo argomentare prima sopra un punto e poi sopra un altro di questioni letterarie circoscritte, e quindi fermandosi sulle sue idee come per confronto con altre di pensatori apparentemente più interessanti, con una curiosità che diventava insensibilmente compiacenza dell'accordo e infine gioia

9 Eco del verso dantesco per Folchetto (*Par.* IX 37), « luculenta e cara gioia ».

10 Semplicemente col nome, come in una delle più famose *Myricae* pascoliane, che gli è dedicata, *Romagna*, è indicato Severino Ferrari (1856-1905), collaboratore del Carducci (in particolare nel commento petrarchesco), benemerito degli studi di letteratura popolare, di cui derivò i modi nei propri versi. Il Serra gli consacrò uno studio insieme affettuoso e limitativo.

dell'intelletto. Sì che mi pare di essere verso di lui in una disposizione che non è né quella degli scolari veri e propri e di coloro che paiono venuti al mondo per lui e giurano nel suo nome, e neanche quella di coloro che non hanno saputo seguirlo nel corso del suo pensiero o in nulla o solo fino a un certo punto, e se la prendono con lui oggi perché ha camminato più oltre; la disposizione del mio animo è simile a quella dei più, e non è turbata in nulla dalle vicende di un commercio personale, che può essersi svolto quasi in parte separata.

Lasciamo andare ora tutto questo. Poniamo di avere i due uomini davanti a noi: e interroghiamo la nostra coscienza, che cosa aspetterebbe da ognuno di loro, e di che vorrebbe parlare. Una differenza mi colpisce.

Con uno si può parlare di tutto; con l'altro no. Il campo e l'apertura delle due intelligenze è diversa. Il Carducci ha delle angustie che Croce non conosce. Io sento che a costui, se dovessi prenderlo per maestro, mi potrei confessare in tutto il mio bene e nel male con una sincerità assoluta; poiché la sua intelligenza non rifiuta nulla del mondo. Prima di ogni moto di adesione o di simpatia, mi pare che debba sorgere in lui il desiderio di comprendere.

Di quel che gli dico io, egli non si piglierebbe ira, ma piuttosto curiosità, e quella non malevola. Io mi potrei scoprire a lui in tutta la mia profonda diversità morale, nel mio fastidio delle idee astratte e delle correnti spirituali, nella mia antipatia verso tutta la gente seria elevata e convinta per professione, nelle debolezze del mio pensiero e nelle malinconie della mia sensualità, in tutto quello insomma che meno somiglia, che più repugna alla sua forte natura; ma non credo che me ne vorrebbe male. Se prima fossimo stati, anche dopo potremmo restare amici.

Il mio sentire differente sarebbe per lui meglio che un urto o un insulto, un piccolo problema; che posto con curiosità, sarebbe sciolto forse con un sorriso: e poi anche la mia forma della mente sarebbe ammessa come una parte o modesto episodio del suo intelligibile universo.

Col Carducci il fatto andrebbe altrimenti.

Voi sapete bene che il discorso vorrebbe esser cauto, come d'uom che si muova sopra terreno pericoloso: a ogni tratto gli può scoppiare sotto i piedi. Nella conversazione di lui ci sono dei limiti, anche delle insidie, dalle quali conviene guardarsi. *Cave leonem!*

A ogni passo si scoprono templi e statue e termini sacri; più oltre sono le terre maledette. Fate che s'accostino i grandi nomi della letteratura o della rivoluzione, o sorga la specie delle sue grandi idee e architetture, il rinascimento o il quarantotto, la lingua italiana o il principio nazionale o il popolare, e sentirete subito quel terreno ardere e rumoreggiare; bisognerà fermare il discorso, o avanzar con misura prudentissima; tendendo l'orecchio a ogni brontolio, studiando l'effetto delle parole cautamente, nei lampi dei piccoli occhi e nelle scosse brusche dell'antica testa raggianti. Basterà una parola un cenno un moto, che possa get-

tare anche di lontano qualche ombra sui numi indigeti; e non dico poi un sospetto di citazione non sincera, di diletterismo o di esotismo o di ignoranza storica: un' imprudenza sola, e avrò al viso le unghie e l'alito ardente del leone.

E badate che non sarà sufficiente ch'io tenga per me certi gusti, e ch'io rispetti ugualmente e numi e idoli, guardandomi bene dal confessar per esempio quel che penso di Crispi¹¹ o dei principi dell'89 o della così detta tenebra medievale; sempre dovrò essere in armi. Trasmutabile egli è per tutte le guise¹²; i movimenti della sua intelligenza e i sussulti del temperamento si ribellano a ogni previsione tranquilla.

O col Croce non c'erano mica terreni privilegiati! Io gli parlavo di tutto ed ero certo di esser compreso. Eppure, se ci penso bene, la mia soddisfazione non n'era per nulla cresciuta. Diversa era, non maggiore. Parlavo e ascoltavo quietamente; con molta dimostrazione esteriore di rispetto, credo, e certo con ammirazione e stima profonda dentro, e gioia sopra tutto di quella chiara e dritta e arguta e lieta ragione sua.

Ma parlavo da uomo a uomo, quasi sullo stesso piano e del pari; oltre che minore, e infinitamente, mi sentivo anche diverso, e pur senza nessun bisogno di fare uno sforzo, o un passo solo per avvicinarmi. Non c'era in me entusiasmo né inquietudine. Sapevo di potermi fidare a quella accoglienza netta e precisa e così fluida da avvolgermi tutto; forse sentivo un poco di freddo.

Che cosa ritraevo di me stesso da quella esperienza? Una valutazione generica che oserei dire perfetta, ma senza insidie di penetrazione, senza luce sul mio *secretum*¹³; nessuna parte celata si rivelava nell'incontro. La esperienza investiva una parte, non dico impersonale, ma quella che può essere fatta impersonale, categorica e intelligibile; l'effetto se ne rifletteva sopra la mente assai largo, seco portando novità di pensieri e di conoscenze, ma nuova forma di umanità che potesse servir di esemplare nuovo e ragione morale, non ne portava.

Vorrei dire che il beneficio di lui si risolve in una forma logica e universale; non è abbastanza umano per suscitare principi di spirituale imitazione. O se qualcuno ne sorge, quello è contingente e cattivo, limitato a certe abitudini del bibliofilo e del napoletano, a certi cattivi gusti del letterato, a certe aridità del critico, che sono la sola cosa forse che del Croce si ritrovi nei cosiddetti imitatori; il resto, per la più parte, è pensiero puro, e non si può imitare.

Torno indietro, a quell'altra intelligenza che ognuno mi afferma molto più limitata. Limitata è veramente; poca imprudenza bastava a farmene accorto, con

11 Francesco Crispi, statista siciliano (1818-1901), che, come ministro e presidente del consiglio sotto Umberto I, dopo un'agitata giovinezza mazziniana e garibaldina, incarnò tendenze nazionalistiche e autoritarie (Triplice Alleanza, politica coloniale in Africa, repressione dei moti di Sicilia e di Lunigiana). Il Carducci gli mostrò pubblica solidarietà.

12 Eco della definizione (*Par.* V 99) che Dante dà di se stesso.

13 Allusione al titolo petrarchesco.

un urto contro uno dei limiti, improvviso e terribile. Quindi tempesta, e fuga cacciata da aspre parole.

Ma il giudizio di lui, anche nell'ira, investiva la mia persona come un raggio di luce, ne fermava il carattere con pochi tratti scultori; mi sento signoreggiato.

Credo bene che il ritratto sarà composto dentro una cornice fittizia; si determinerà in rapporto con certi piani di luce o d'ombra estranei a me e un poco artificiali, il patriottismo, lo storicismo; ma, dentro quei limiti, che cosa potrà essere più vera, più somigliante, espressiva? La giustizia e la ingiustizia me ne piaceranno ugualmente.

M'inchino a ciò, come mi sono inchinato nella conversazione a osservare quei termini sacri nel campo della sua mente, senza dispiacere, e non soltanto per una reverenza, che pure era legittima, verso l'uomo. Sento che piegandomi, accomodando parole e cautele, non ho fatto nulla di men degno; non ho manomessa la sincerità del pensiero con nessuna ipocrisia.

E lasciamo stare ora che la verità vera sia dal cielo; sì che a quella che recano innanzi gli uomini convenga accostarsi con molta tolleranza. Questa può essere regola di buona creanza nel commercio, ma non ha luogo nell'animo nudo: ivi quello che è vero, è vero sempre, e sopra tutto.

Se non che nel Carducci io sento diversa forse dal vero la forma e gli episodi del giudizio, ma identica e santa la intenzione; i suoi errori stessi sono gloriosi. L'eroe, o Marceau o sia Carlo Alberto ¹⁴, che io rispetto nella sua ammirazione, è una grande nobile forte figura che l'animo di lui ha creato e la fantasia ha avuto potere di imporre anche sopra di me. Tutte le cose che egli afferma vere sono vere anche per me: se non nella lettera, certo nello spirito. E io sono vinto a consentire nell'animo, nella religione, nella santità del suo pensiero.

Qui non è possibile fare paragone col Croce, dell'intelligenza, come se uno ne abbia più, e l'altro meno. Non è una intelligenza generica, di cui si possa rendere quantitativa ragione; questo, al quale io parlo, è il Carducci. Qualche cosa di grande alita intorno, e io mi sento pieno del nume. Il dialogo è divenuto orazione.

Penso forse ai XX volumi delle opere? o alle vaste scatole di appunti e di schede coronanti le scansie dello studio oggi silenzioso ¹⁵, dove la fatica di questo aspro benedettino delle lettere ha lasciato per quarant'anni la sua traccia quotidiana e minuta? o penso a tutto l'esempio di una vita, che nei particolari della scrittura e del discorso non si esauriva, ma trapassando in vive anime e quivi trasfigurandosi, non perdeva forma però e durava e ancora dura?

14 Questo di *Piemonte*, quello, uno dei più brillanti generali della Rivoluzione (morto nella battaglia di Altenkirchen, 1796), di una terzina del *Ca ira* (« E Marceau che a la morte radiosa / Puro i suoi ventisette anni abbandona / Come a le braccia d'arridente sposa »).

15 Nella bella casa bolognese, oggi sede della Commissione per i Testi di Lingua. Su di essa è un'eccellente pagina nella commemorazione cesenate.

Ho dimenticato in questo momento tutto quello che in lui era contingente e limitato e personale; non ricordo più, da me a lui, né la distanza immensa dell'ingegno, né gli svantaggi della cultura, né le differenze delle opinioni e del gusto; voglio che tutto ciò sia fatto vano, e solo mi resti presente l'uomo della mia razza e della mia religione, il testimonio e il compagno, col quale mi sarà dolce vivere e morire.

Io mi sento vicino a lui in tutto quel che più mi importa, nel leggere un libro e nel tollerare la vita.

Un sentimento profondo uguaglia noi ai nostri fratelli che sono stati e a quelli che saranno; al padre Omero quando spande il suo dire in mezzo agli uomini che se ne vanno come le foglie della primavera; e a Saffo che parla alle Pleiadi scintillanti, e a tutti gli altri che sono venuti sopra questa terra nella cara luce del sole a soffrire e a amare e a godere le cose belle che ci sono, e così, parlando con voce tranquilla e con chiari occhi riguardando i compagni e il mondo, sono passati come anche noi passeremo. *Perennis humanitas!*

Ad essa appartiene il Carducci; per essa io lo onoro.

Egli votava la sua vita a questa religione, con animo schietto e libero e non intronato da nessuna eco di torbidi entusiasmi o di orgie e di non virili invasamenti. Sapeva di essere un uomo, non immortale, ma chiamato alla fine; sentiva nel passato e in grembo alla terra le sue radici, e il suo destino in mezzo agli uomini. Dopo di che egli ha atteso al compito che la natura gli mostrava con una fede serena e superba, con una reverenza di tutto ciò che era stato o grande o buono o bello, con un amore dell'opera propria e dell'altrui, che, per essere senza illusioni di eternità, non par tuttavia meno benefico.

Che cosa importa ora se a noi manchino i doni che abbondavano a lui? Nessuno ci toglierà il diritto di onorare nel suo nome la nostra parte migliore.

Non si tratta di un maestro, che potevamo anche non avere, o di un libro che potevamo anche non leggere. Ma io mi rifiuto di abbandonare insieme con lui la ragione più profonda del mio sentire, la comunione col passato e la conversazione con tutti i grandi e cari e umani spiriti, e il culto della loro parola cara al mio cuore sopra tutte le cose. Io voglio sapere che c'è nella mia adorazione qualche cosa di vano; che l'amore delle belle parole, con tutto quel che reca di sacrificio nel cercarle e nel custodirle e nell'imitarle, di superstizione nel goderle, è vano; e son vani i versi e le rime e i libri e i canti e le pitture e i simulacri e le immaginazioni tutte quante; voglio saper tutto questo per avere la gioia di affrontare con occhi aperti il pericolo mio dolce.

Passano i giorni e scema la luce e il tempo dell'amore se n'è andato e l'ombra si avvicina a noi lunga e nera. Noi facciamo dei libri. Anzi non ne facciamo nemmeno; ci contentiamo di leggere e di fare qualche segno sui margini. Ma questo basta, e la compagnia dei nostri padri e fratelli.

Nessuno fra quanti ho dintorno mi è stato guida ad essa e aiuto e conforto degno come il Carducci. Fra tutti i vicini io non trovo altri, a cui poter dare

con sincerità questo nome di maestro... « Orabunt causas melius alii coelique
 meatus ... » ¹⁶ descriveranno meglio i cieli del pensiero e gli episodi della storia;
 nessuno può essermi maestro migliore di letteratura e di umanità, per le quali
 io vivo.

.

16 Famoso verso virgiliano (nel VI dell' *Eneide*), in cui s'interpola l'*alii* precedente.

GIUSEPPE DE ROBERTIS

Nato a Matera nel 1888, morto a Firenze, nella cui Facoltà di Lettere aveva insegnato efficacemente letteratura italiana, nel 1963. Collaboratore della « Voce », appassionatamente solidale con Renato Serra, ne diventò il direttore (e fu la serie esclusivamente letteraria della cosiddetta « Voce » bianca, in fascicoli e non più in formato di giornale) tra la fine del 1914 e il 1916 (i suoi *Scritti vociani* sono stati ora riuniti in volume da E. Falqui). Per la sua tesi De Robertis aveva atteso a una minuziosa, vastissima analisi della lirica di Salvatore Di Giacomo, solo in minima parte pubblicata; con questa eccezione, i suoi, piuttosto che di critica in senso puntuale, erano allora atti di religione delle lettere, saggi di costume (certo riferibili a una ben precisa tavola di valori). Il critico, l'applicatore dell'arte del « saper leggere » (la formula è in un suo titolo giovanile), fondata su un'esperienza immediata e quasi mistica dei valori formali il cui idoleggiato modello è Serra (e l'antimodello è il psicologismo, il razionalismo, la dialettica della linea De Sanctis-Croce), coerentemente doveva attuarsi anzitutto in fatto, cioè nell'opera seguace e delicatissima del commentatore e dell'antologista: da Parini ai maggiori ottocentisti e ai contemporanei (ma un altro poeta annotato è il Poliziano, conforme a un canone già fissato in quegli *Scritti vociani*).

Solo coi *Saggi* del 1939 De Robertis cominciò a ristampare organicamente i propri scritti riconfermandosi (particolarmente in *Scrittori del Novecento*, 1940) uno degli interpreti meglio consentanei al secolo letterario. Ma più approfondito scavo egli esercitò, come già su Di Giacomo, ma ormai con piena maturità d'esperienza, sui classici a lui più cari, particolarmente sul Leopardi e (coi risultati ottimi) sul Manzoni, seguendo le pieghe del testo, opponendosi alla recisione preliminare di « non poesia » da « poesia », tracciando l'evoluzione delle varianti in quelli che il Croce, proprio a suo proposito, chiamò sprezzantemente gli « scartafacci » degli autori. Così il misticismo dell'intenditore incontrava alcune esigenze della filologia; e di questo incontro dava prova nell'edizione (1945) delle *Poesie disperse* di Ungaretti (la stampa, in larga parte dovuta a De Robertis, degli scritti di Serra non ostentava ancora un'attrezzatura filologica che certo lì sarebbe stata poco pertinente).

Un'idea adeguata del massimo di penetrazione concreta ottenuta dal De Robertis quasi-filologo nel laboratorio degli autori sembra possa essere fornita da queste pagine (del 1945), poi accolte in *Primi studi manzoniani* (1949), sull'uso fatto dal Manzoni, nell'edizione 1825-1827 e nella definitiva (1840-1842) dei *Promessi Sposi*, della prima edizione (in due volumi, 1814) del *Vocabolario milanese-italiano* di Francesco Cherubini (1789-1851) (ve ne fu poi una seconda in quattro volumi, 1839-1843, più uno di « Sopraggiunta » procurato da G. B. De Capitani nel 1856). Il volume di De Robertis, come gli altri di *Saggi*, *Studi* ecc., è edito dal Le Monnier di Firenze.

DA «PRIMI STUDI MANZONIANI»

[IL MANZONI E IL CHERUBINI]

.....

Volendo dunque fissare un quadro di quelli che si son detti «imprestiti manzoniani dal Cherubini», bisognerà dire che il Manzoni toglie da quel Vocabolario espressioni letterarie o vive, libresche o conformi all'uso, secondo il caso ¹. Le une non vanno, in genere, oltre l'edizione del '27, anche se in quell'edizione, badate, s'infoltiscono, e s'infoltiscono per una acuta, inquieta ricerca di stile che caratterizza appunto i *Promessi Sposi* del '27, al confronto degli *Sposi promessi*. È, come s'è detto, che difettando fin allora al Manzoni un mezzo certo di distinzione, egli scambia spesso per vivo e originale ciò ch'è invece letterario e vecchio, prezioso, e crede quel che di prezioso un segno d'originalità. Le espressioni vive, al contrario, le espressioni schiette, resistono, scelte un po' a caso anch'esse, ma resistono, e molte se ne aggiungono nell'ediz. del '40. Ed è allora che il Manzoni si rindebita, senz'accorgersene, col Cherubini, al quale se in un primo tempo tolse, quasi sempre, il vecchio e falso, gli toglie ora il nuovo e vivo, quel nuovo e vivo davanti a cui prima passò indifferente. (Quando il Giusti dice: «n' infilasse una, che è una!», esagera. Gli dà torto, nel fatto, lo stesso Manzoni, che in quelle «filastrocche», per l'appunto, trova piccole squisitezze, belle per sé, se pure, spesso, lontane dal senso e dallo spirito della voce o dizione milanese. «Qui giace la lepre» è nel cap. VIII dei *Promessi Sposi*, ed è già nel Cherubini, dove, con modi or vicini or distanti, si traduce il «semm chi nun al camp di cinqu pertegh», da «qui mi cadde l'ago o l'asino» a «quest'è il busilli o il busillis», dove insomma si filastrocca. Le due traduzioni di «scarabocchia», e cioè «schiccherare» e «scarabocchiare», servono l'una negli *Sposi promessi*, cap. II tomo IV: «schiccherate le pareti»; l'altra al cap. XXX dei *Promessi Sposi*: «scarabocchiati i muri». Le due traduzioni di «falò», con «falò» e «baldoria», passano l'una nell'ediz. del '27, cap. XVI: «le reliquie della baldoria»; l'altra nell'ediz. del '40, stesso luogo: «gli avanzi del falò». Ancora, le due traduzioni di «sgiacà», con «chioccare» e «scoppiare», eccole utilizzate l'una nell'ediz. del '27, cap. XXXIV: «uno scoppiar di fruste»; l'altra

1 Un po' come quell'inglese capitato a Firenze, «vogliossimo d'imparar la lingua, e che aveva, per questo, sempre tra le mani il Vocabolario». «Un giorno ebbe bisogno d'una vettura, e fissò col vetturino che a una data ora gliela conducesse. Il vetturino fu puntuale; e l'inglese, che non lo era meno di lui, appena sentì il rumore della carrozza, che si fermava all'uscio di casa, si affacciò subito alla finestra; e, fidandosi con fede cieca del suo Vocabolario, tanto devotamente studiato per significare che era pronto, disse: *Son parato*. E il vetturino, a quell'uscita, rispose: *Eh! si sentirà questa po' di Messa, e po' anderemo*. Questo fatterello, come testimonia Giovanni Sforza (*Epistolario* di Alessandro Manzoni, I, 494-95), il Manzoni solea raccontarlo a proposito «dell'articolo *Messe*», che l'aveva raccolto dagli amici fiorentini. E segretamente, tutte le volte, forse un poco pungeva se stesso [N. d. A.].

nel corrispondente passo dell'ediz. definitiva: « un chioccar di fruste ». Trov. che « sonà de crepp » è tradotto nell'unico « sonare a fesso (fior.) », e al cap. XIV, nella famosa scena della ubriacatura di Renzo: « senti come e' suona a fesso », percotendo leggermente con la nocca il fiasco: nell'ediz. del '27. Ma nell'ediz. definitiva: « senti, senti, oste, come crocchia », secondo dice il Cherubini stesso, sotto la voce « crepp » (lì invece sotto la voce « sonà »), sempre a « sonà de crepp », ma tradotto, qui, coll'unico « crocchiare ». Dei quattro modi di tradurre « petitos », il quarto passa ai capp. XI e XIII, ediz. del '27: « quell'appetitoso », « un po' appetitosi »; il primo nell'ediz. del '40, stessi capitoli: « quel voglioso », « un po' vogliosi ». C'è di più. Chi non ricorda, al cap. XXXVII, Renzo sotto la pioggia? Dalla vita alla punta dei piedi, dove non era « melletta e mota », era tutto « zacchere e schizzi »; e « zacchere » e « schizzi », quasi gomito a gomito, sono nel Cherubini, sotto la voce « stroll », tradotta con « *schizxo*, sprazzo, *zacchera*, pillacchera, zacchero », sotto la voce « strolladura », tradotta con « *zacchera*, pillacchera, *schizxo* ». Il « geme » e « trapela », al cap. XI, di quel « vino molto giovane che, ... se non manda il tappo in aria, gli *geme* all'intorno ..., e *trapela* tra doge e doge ecc. », quella vivissima coppia, pescata anch'essa tra il « *gemere*, stillare, sudare, trasudare, *trapelare* », con che il Cherubini volta in italiano « sorà ». Ma già negli *Sposi promessi*, cap. VIII tomo III, « una gherminella, un raggiro » era nato da una scelta felice di « *gherminella*, cabala, *raggiro*, trama », come nel Cherubini è tradotto « gheminna o gaminna »; e basta qui). Nel Cherubini, insomma, il Manzoni pesca or male, or bene. E l'importante è che ci sia progresso. C'è progresso anche, chi lo penserebbe?, nell'uso dei milanesismi: prima, specie negli *Sposi promessi*, elemento, quasi sempre, di color locale; poi, nei *Promessi Sposi* del '27, elemento anch'esso di espressività, al pari del letterario e prezioso e libresco, e, cosa curiosa, che cerca il suo corrispondente formale esatto in parole italiane, ma disusate; poi, nell'ediz. del '40, la stessa corrispondenza, esatta anch'essa, ma questa volta vitale, cioè viva veramente, voce della più verde tradizione italiana, e voce del sangue². Il doppio accento, uno chiaro e spiegato, l'altro geloso, segreto, con una grazia più pronta, raddoppia la vita della parola, la calzante precisione della parola, la sua necessità. È la volta, davvero, che il Manzoni può ardire promettersi di parlare in maniera da « stancare il più paziente uditore, senza proferire un barbarismo ».

Per dir tutto, definir meglio il quadro che abbiám preso a tracciare, nei suoi due tempi (e parlo a chi crede in certe fatali simmetrie), proporrò questi

² Ancora nei tardissimi anni, in una lettera del 30 marzo 1871 al Marchese Alfonso Della Valle, riconfermava: « tra le locuzioni che mi venivano suggerite [correggendo i *Promessi Sposi*], mi toccavano il core, in un modo particolare, quelle che si trovavano conformi alle milanesi, credute generalmente e anche da me, per poca cognizione dell'Uso fiorentino, pretti nostri idiotismi. Già nella prima composizione avevo messe a profitto tutte quelle che conoscevo e che mi venivano in taglio; e mentre alle vernacole, o credute tali anche da me, dicevo: addietro; a quell'altre avevo fatta una lietissima accoglienza, e servendomi d'una di esse, cioè, e milanese e fiorentina e, credo, napoletana, o forse d'altri idiomi d'Italia, avevo detto: Viva la vostra faccia! ». Di quanti di questi evviva son pieni i *Promessi Sposi*, l'intimo, dico, di quella parlata [N. d. A.]».

dati ultimi. Tra gli imprestiti dal Cherubini, letterari e disusati, e quelli milanesi, parimenti letterari e disusati, c'è, in un primo tempo, una quantitativa identità di rapporti: tanto il Manzoni prende al Cherubini, altrettanto al suo milanese, con la stessa disposizione ingegnosa; poi, mutato il gusto, acquistato il senso di ciò che è vivo e ciò che è morto in una lingua, ecco riproporsi un identico rapporto di parità, un perfetto equilibrio tra il suo toscano schietto e l'equivalenza, non meno schietta, di milanese-toscano. Difficile fu al Manzoni acquistare quel tal senso, il senso vivo della lingua; acquistatolo, se ne servì come d'un mezzo prodigioso d'invenzione, aiutato da quella vicinanza, notata dal Giusti, confermata dal Cantù, tra forme e modi milanesi e forme e modi italiani. Tra il siciliano e l'italiano, per fare un altro esempio, il passo è più lungo, e l'arte del Verga ne patì. Ma non fu sua colpa, o tutta sua colpa. Ché fu, spesso, e non poteva essere altrimenti, impari lotta. È destino della nostra narrativa sempre dover affrontare un tal problema, negli stessi identici termini; che, risolto, torna puntualmente a vantaggio e d'essa narrativa e delle sue forze rinnovatrici. Ma risolverlo, qui sta il punto.

PIERO JAHIER

Nato a Genova di famiglia valdese nel 1884 (la tragica storia del padre, pastore di quella Chiesa, è narrata in *Ragazzo*). Tra i più attivi collaboratori della « Voce » (ma di quelli che non sdegnarono il passaggio a « Lacerba »), tornò ad abitare in vecchiaia la casetta del quartiere di San Gervasio a Firenze che con Prezzolini s'era costruito in quegli anni, e vi è morto nel 1966; era stato funzionario dell'amministrazione ferroviaria, da ultimo a Bologna, e il suo lungo silenzio letterario coincise con l'ostilità al regime fascista, da lui avversato con intransigente moralismo. Il suo primo libro, *Resultanze in merito alla vita e al carattere di Gino Bianchi* (1915), è un'acre satira della borghesia burocratica; di carattere ben vociano anche i due del 1919, *Ragazzo*, capitoli autobiografici di insistito pathos, e *Con me e con gli alpini*, prose poetiche e spesso « populiste » sulla guerra, vissuta in viva partecipazione coi soldati e con la natura. Nell'elaborazione del ritmo jahieriano, anch'esso discendente in definitiva da Walt Whitman [si veda la nota ai *Poemi lirici* di Bacchelli], ebbe importanza decisiva la conoscenza dell'arte di Paul Claudel (1868-1955), col quale egli ebbe anche commercio epistolare e incontri (rievocati da Jahier stesso alla morte del poeta e diplomatico francese), particolarmente durante la sua missione in Italia, apparentemente economica, in realtà politica, del 1915 (ne è un'eco, ma burlesca, in alcune pagine di Bacchelli). Di Claudel, Jahier, per le sue origini perfettamente bilingue, aveva tradotto in italiano (1912) il dramma *Partage de Midi* (1906), ritmica composizione di fede e di peccato (perciò assai consentanea al cristianesimo di Jahier), e subito dopo (1913) *Art poétique* (1907), trattato di poetica teologica. (Prevalentemente di traduttore fu anche l'ultima attività letteraria di Jahier, particolarmente dall'inglese di Stevenson, Conrad ecc.). Sintassi impressionistica o iterativa, ritmo lungo, espressività eclettica, coincidenza di egotismo e moralismo fanno del miglior Jahier uno dei più caratteristici vociani.

Di *Con me e con gli alpini* (da ultimo ristampato con *Ragazzo* presso il Vallecchi di Firenze) qui si riproduce una delle pagine più poetiche.

DA « CON ME E CON GLI ALPINI » CANTO DI MARCIA

Prima giornata di primavera. Giornata impegnativa.

Ora la stagione non potrà più tornare indietro.

È nato sole pulito e sano stamani.

E cresce sicuro, e s'infoca a vendicare la lunga angoscia invernale.

In questo suo giorno, quanta neve à colato! Solo più ¹ chiazze e lastroni che suonan vuoto ² al passo: già incavernati e minati.

E accanto all'ultimo bianco, i cittini ³ alla cerca del primo verde per insalata; che lo dimenticano per il primo fiore;
fiore che dimenticheranno per tutti i fiori, che son tutti nuovi, che son tanti e tanti; che fan correre da uno all'altro colore;
che non c'entrano più nelle manine;
fiori tanti strappati con ansia; che però una lucertola sola basterà a far dimenticare; finché sgusciano via piano piano — tutta la manciata — e diventan per terra le strisce di Puccettino! ⁴

Onnipotente sole come fai dimenticare!
I morti son tutti sepolti.
E ha vinto l'anno chi ha vinto l'invernata.
Le case son tutte abbandonate.
Inutile casa di rifugio,
come sei triste e fumicata! ⁵
Ma noi sgomberiamo ⁶ nel sole che ci rassicura:

*Uscite! — perché le frane son tutte colate
è finita la vita scura...*

Tutto ubbidisce il potente sole felice.
I bucati arretrati ⁷ che infestonan di bianco la collina.
I rami capovolti che squillano sulle siepi.
Fin l'areoplano ⁸ nemico, che non potrà farci male; ch'è una vespina gialla incantata lassù nel bagliore.

E le donne che lavoravano arcigne, a lume di luna, per guadagnare: che son questi visi accoglienti, che son queste mani immerse nel fosso con soddisfazione, che son queste voci chiare a salutare.

Ciascuno trova una sua famiglia, in questa umanità rasserenata che ci viene a incontrare.

Alla testa della colonna

anch'io vado incontro alle donne, che sono di tutti, siccome noi soldati non abbiamo nessuno, e saluto: *Sani, femmene* ⁹: o il magnifico saluto!

1 Tipico piemontesismo, « ormai soltanto ».

2 Calco del francese *sonner creux*.

3 « Bambinetti » (qui piemontesismo, benché non manchi per esempio a Siena).

4 Il *petit Poucet* del Perrault (che semina per terra sassolini bianchi per ritrovar la strada).

5 È il piemontese *fumigà* « affumicato ».

6 « Traslochiamo » (toscanismo).

7 Di biancheria sudicia non lavata per la brutta stagione.

8 Si noti la forma popolare (ormai desueta).

9 In dialetto meridionale.

Nondimeno, siam passati attraverso la gioia con un pensiero riposto, noi alpini soldati.

Primavera; stagione di offensiva.

È venuta. Non potrà più tornare indietro.

Salutavamo tutto per l'ultima volta.

E mi è nato il « Canto di marcia » mentre salutavamo.

CLEMENTE RÈBORA

Nato a Milano nel 1885, ereditò dalla famiglia, di tradizioni laiche e garibaldine, profonde esigenze morali e anzi virtualmente religiose, aconfessionali naturalmente, orientate tra Mazzini e il positivismo: significativo è che egli scegliesse per tema della sua laurea il pensiero di Gian Domenico Romagnosi. Il suo intimo travaglio lo portava vicino a un gruppo di intellettuali milanesi tra i quali si doveva poi segnalare soprattutto il filosofo Antonio Banfi, come elaboratore d'una particolare forma di esistenzialismo; e nella musica cercava intuitivamente le risposte che la ragione non gli dava. Simili atteggiamenti di tormentosa investigazione dell'io consuevano a un aspetto della « Voce »: nelle cui edizioni uscirono infatti (1913) i *Frammenti lirici* (mentre, dei versi qui riprodotti, *Il ritmo* fu poi pubblicato nell'*Almanacco della Voce*). La crisi di Rèbora aumentò con la sua partecipazione alla guerra, specialmente per lo strazio indotto in lui dal dolore degli umili; e nel dopoguerra, che vide anche uscire la sua seconda raccolta di versi, *Canti anonimi* (1922), egli esperì un'attiva conoscenza di testi ascetici delle più varie correnti religiose e spirituali, così come dei narratori russi (le sue traduzioni dall'esagitato Leonid Andrèev, 1871-1919, da Tolstòj e, particolarmente stupenda, dal classico *Capotto* di Nikolaj Gògol', 1809-1852, valgono non meno come esteriorizzata ricerca d'una vita profonda che quali impegnatissimi esercizi di stile). Quella crisi si risolse nella conversione alla religione cattolica e anzi nell'entrata nell'Istituto della Carità (la congregazione fondata da Antonio Rosmini), dove anche prese gli ordini. Trascorrendo con estremo ed edificante rigore la sua vita ascetica nelle case di Domodossola e Stresa (in provincia di Novara), e negli ultimi anni combattendo una strenua battaglia quotidiana contro la sofferenza fisica, Rèbora, che aveva distrutto tutto del suo passato, per esclusiva obbedienza ai superiori (la quale s'inquadrava nella sua totale, e del resto rosminiana, abnegazione e « passività ») finì per acconsentire a una ristampa delle sue poesie (1947), su cui da una decina d'anni s'era appuntato l'interesse dei critici d'avanguardia; e anche ammise che si pubblicassero i versi, pur meno decisivi, della sua carriera di religioso (*Curriculum vitae, Canti dell'infermità*). A Stresa morì nel 1957.

È ormai ben chiaro che Rèbora, non valutato appieno dai suoi coetanei (una delle poche eccezioni fu Boine), fu non solo un testimone (che gli assegnerebbe un valore meramente documentario), ma un interprete poetico adeguato del suo momento, il decennio attorno alla prima guerra mondiale. Il suo vocabolario è pungente, il suo registro d'immagini e metafore arditissimo, ma il poeta, sprovvisto di qualunque compiacenza verso se stesso, non indugia a degustarli, bensì prosegue con ritmo incalzante e serratissimo, dove rime, assonanze, allitterazioni, onomatopée, grumi di misure tradizionali (al limite dell'endecasillabo) non consistono autonomi oltre la loro estemporanea funzione complessiva (in quest'ambiente così antipodo all'estetismo il nesso leopardiano settenario-endecasillabo si traduce ad esempio in « e superbo disprezzo / e fatica e rimorso e vano intendere », « ma così, cieco e ignavo, / tra morte e morte vil ritmo fuggente », con effetti di cui sarà qualche ricordo, se non in Cardarelli, in Ungaretti). Materia di Rèbora è una sorta di autobiografismo trascendentale non troppo eterogeneo, salvo l'impossibilità di sedarsi in consolazioni umanistiche, da Cardarelli o dal primo Bacchelli (e ciò giustifica il recupero di Rèbora da parte della fase detta ermetica).

Nei suoi momenti più acuminati il poeta all' inanità fallimentare dell' individuo oppone, per fideismo nella morale storicistica, il tessuto universale in cui quello scacco si compone (di qui la frammentarietà dell' assunto lirico e l' anonimato del canto): così chiaramente nel « frammento » *Sciorinati giorni dispersi*; ed è poi l' opposizione, nell' altro « frammento » *O carro vuoto*, tra volontà e fede, ciecamente operose (la terra), e istanza d' eternità e amore (il cielo). In un mito particolare, una simile opposizione si è proposto di ravvisare tra « campagna » e vorticoso « città »: l' antagonismo si fa risentita fisicità nel *Ritmo*, nel brano dei *Canti anonimi* la campagna è casto e silenzioso simbolo di rinascita e permanenza (l' erba che rispunta o, ruminata e passata in concime, « ritorna alla radice »; la polenta avanzata di cui la gallina edifica il suo tuorlo). Autore potentemente originale, per il perenne tropo che in lui anima la natura (i giorni « sciorinati » come « cenci », la via « sbarazzina », lo « slancio levriero » della segale ecc.), i continui parallelismi di campi sensibili (« effluvi di campane ») e quelli di mondo fisico e morale, la forte sollecitazione nell' uso dei verbi e nella formazione dei sostantivi deverbali, Rëbora merita di essere annoverato tra le personalità importanti dell' espressionismo europeo.

L' ultima edizione complessiva delle *Poesie* è uscita presso lo Scheiwiller di Milano, che anche pubblica periodicamente dei *Quaderni reboriani*. L' attività poetica è esemplificata con due dei *Frammenti lirici*, cui si connette il *Ritmo*, e con uno dei *Canti anonimi*.

DA « FRAMMENTI LIRICI »

SCIORINATI GIORNI DISPERSI ...

Sciorinati giorni dispersi,
 cenci all' aria insaziabile:
 prementi ore senza uscita,
 fanghiglia d' acqua sorgiva:
 torpor d' attimi lascivi
 fra lo spirito e il senso;
 forsennato voler che a libertà
 si lancia e ricade,
 inseguita locusta tra sterpi;
 e superbo disprezzo
 e fatica e rimorso e vano intendere:
 e rigirlo sul luogo come cane,
 per invilire poi, fuggendo il lezzo,
 la verità lontano in pigro scorno;
 e ritorno, uguale ritorno
 dell' indifferente vita,
 mentr' echeggia la via
 consueti fragori e nelle corti
 s' amplian faccende in conosciute voci,

e bello intorno il mondo, par dilleggio
 all' inarrivabile gloria
 al piacer che non so,
 e immemore di me epico arméggio
 verso conquiste ch' io non griderò.
 — Oh per l'umano divenir possente
 certezza ineluttabile del vero,
 ordisci, ordisci de' tuoi fili il panno
 che saldamente nel tessuto è storia
 e nel disegno eternamente è Dio:
 ma così, cieco e ignavo,
 tra morte e morte vil ritmo fuggente,
 anch' io t'avrò fatto; anch' io.

O CARRO VUOTO SUL BINARIO MORTO ...

O carro vuoto sul binario morto,
 ecco per te la merce rude d'urti
 e tonfi. Gravido ora pesi
 sui telai tesi;
 ma nei rantoli gonfi
 si crolla fumida e viene
 annusando con fascino orribile
 la macchina ad aggiogarti.
 Via dal tuo spazio assorto
 all'aspro rullare d'acciaio
 al trabalzante stridere dei freni,
 incatenato nel gregge
 per l'immutabile legge
 del continuo aperto cammino:
 e trascinato tramandi
 e irrigidito rattieni
 le chiuse forze inesprese
 su ruote vicine e rotaie
 incongiungibili e oppresse,
 sotto il ciel che balzano
 nel labirinto dei giorni
 nel bivio delle stagioni
 contro la noia sguinzaglia l'eterno,
 verso l'amore pertugia l'esteso,

e non muore e vorrebbe, e non vive e vorrebbe,
 mentre la terra gli chiede il suo verbo
 e appassionata nel volere acerbo
 paga col sangue, sola, la sua fede.

IL RITMO DELLA CAMPAGNA IN CITTÀ

— Pere e mele, e la bell'uva
 moscadella e grignolò¹:
 tutta la mangia chi n'assaggia un po'!
 — Ehi! — Ohi! — L'ultime, l'ultime!
 — Tripoli, bel suol d'amore²... —
 — La pesca spaccacuore!³ —
 — Che rosolio, che sapore! —
 — Che colore le angurie di gelo! —
 Sul carnoso discinto clamore
 del popolo vivo
 in lievito festivo,
 tra corbe e spacci
 zampillanti di rosso sui banchi
 in scivoli di bucce e mosto
 per l'imbrattate predelle
 i fruttivendoli berciano
 matricolati mondando cestelle
 dai cavalletti impalcati,
 rigovernando carretti
 che dagli scaltri riquadri
 ambigui di prezzo e di vista
 invitano al ristoro chi respira
 nel lezzo degli asfalti
 di quest'agosto senz'alberi
 per la città che smagrita, in corsetto,
 spiccia ritrova il suo dialetto.
 — L'uva dolce, chi la schizza?⁴ —

1 « Uva d'acino grosso e oblunghetto e di grappolo per lo più spargolo [dai chicchi radi]. Ve n'ha di rossa e di bianca. Fra noi è sempre detta *Grignolò*; verso il Piacentino *Besgàn* o *Besgànn* » (Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*). Fa color locale anche il calco del grido dei venditori « La bell' üga! ».

2 Canzone popolare di quegli anni (per la guerra di Libia).

3 « Spicca » o « spiccatòia ».

4 Il lombardo *skìà* « pigiare ».

Un uomo da vino e da cicca
 con mano cisposa mi froda
 la scelta sulla stadera:
 nel grembo riscuote, m'insudicia
 il resto di un franco ⁵; e in marea
 rigiro, proteggerò,
 garbeggio ⁶ di fianco, col labbro,
 dal cappuccio di carta
 gli àcini penduli.
 Due occhi neri s'alzano forti
 a succhiarmi la compera,
 a sbirciar sul tavolato
 un grappolo sodo, un pomo rosato ...
 Ma a una voce sbrigativa
 (— Ohè, ragazzo, un soldo e fila! —)
 n' ha un piattino di fiòcini ⁷
 in palmo di mano
 ch'egli lecca nel vano
 attento se cada qualcosa.
 E io mi schiccolo ⁸ i raspi
 serbandomi all'ultimo i sani
 e la gola beata riceve
 il frutto che spàppola e cola ...
 — Pere spadone! Mele della rosa! ⁹ —
 A guardare m'inganno la gioia,
 il sapore non trova più il gusto ...
 — Chi ne mangia tre ne mangia trenta! —
 — Tre per saccoccia! — (e trenta nella voglia);
 e pregusto la polpa, palpando la giacca
 che sforza gonfia sui bottoni storti
 fra chi s'impasta e s'imbotta ¹⁰,
 e chi borbotta agli scrolli
 salvando a sghebo gl'involti,
 e chi nell'impiccio del calcolo
 stringe canestri sul grembo,

5 Lombardo, « lira ».

6 Propriamente (nel toscano dei vocabolari) « do forma garbata »; qui, press'a poco, « carezzo ».

7 Toscano letterario, « bucce d'uva » (plurale di *fiòcine*).

8 Il Tommaseo, spiegato il toscano *schiccare* (« levare i chicchi da' grappoli »), soggiunge: « *Schiccolare* suonerebbe più gentile, e c'è ».

9 « Melerose ».

10 « Si riempie » (ma sarebbe assunto contraddittorio quello di tradurre in chiaro termini validi per una rappresentazione fortemente espressiva, immediatamente fonosimbolica, qui della calca al mercato della frutta, tra cui l'acquirente cerca di avanzare proteggendo la merce).

e chi torna e riparte in bisticcio
 per abbonire il contratto,
 e chi, quatto a guardare, smalizia
 fra sputo e sputo, toltosi la pipa,
 mentre il fiotto si stipa e s'alterna
 per la via sbarazzina
 che dal battibaleno del corso
 rifluisce fra strie di sole
 con rintronanti parole
 in gibigianna ¹¹ di diavolerie.

DA « CANTI ANONIMI »

AL TEMPO CHE LA VITA ERA INESPLOSA ...

Al tempo che la vita era inesplosa
 e l'amor mi pareva umana cosa,
 fanciullo a te venivo
 o Carlo contadino,
 dove in corona dall'alba alla sera
 nel vasto sole delle estati brevi
 esaudendo come una preghiera
 la terra non tua più l'avevi.

A te correvo già felice:
 e tu guidavi senza farmi male
 l'anima persuasa,
 parlando il poco di chi intende e dice;
 e nell'aiuto meritavo accanto
 al tuo ben la campagna —
 la campagna che va dal piano al monte
 tessendo siepi in giro alle covate,
 ma di verde inghirlanda ogni contrasto
 nel fior di tutti i giorni, l'orizzonte.

Con la falce nell'erba
 frusciava il mio baleno:
 il papavero ardendo sullo stelo
 e ciascun boccio sereno

¹¹ Tipica parola milanese (« luminello »).

in abbandono ancor vivo
 a tagliarlo pativo,
 e accanito godevo
 con la falce nell'erba.
 Erba recisa che sempre rinasce,
 se dove ruminando è mucca e latte
 per vivace concime
 ritorna alla radice.

Ma la sègale ambivo,
 il suo slancio levriero,
 l'ariosa offerta
 delle piante natali;
 e dovunque ero appiglio
 all'imminente prodigio:
 mago dell'impazienza,
 brigante di bontà con gli animali,
 scandalizzando fughe nel pollame
 che tra zampa e cresta
 in scia di pulcini
 virava la sua siesta.

Ghiotto della mia fame,
 stupefatto di festa,
 nel caso lucente sostavo:
 facevan le fusa
 i miei sensi, e zampilli i pensieri;
 l'aria dava la stura
 a un bronzeo inquietamente
 fèrvere d'api:
 e non sapendo ero certo
 del misterioso concerto.

Infine il mezzodì spandeva
 effluvi di campane:
 il gerlo sulle spalle,
 andavo rincasando
 con te come uguale,
 verso la fiamma che dal sasso
 già inneggiava alla polenta;
 e tu, con lena immensa,
 sul paiolo acceso,
 dicevi a me restio:

Mangiamo insieme; il digiuno
non ciba nessuno,
se non ci nutre Iddio.
E in aureola splendeva
l'astro della mensa,
il sol della polenta
per chi ha in sé grande spazio,
luce che si contenta
di tramontare in noi:
e quando il cuore è sazio,
se ne risparmi poca, anche meschina,
essa risorge in tuorlo di gallina.

Risorge la tua cara vita
dove va più smarrita
o Carlo, contadino
di un solco che è sentiero
per le tèrree nostre notti.
E ti vedo levar come il mattino
in verecondia gli occhi
consacrando il pensiero
al semplice elemento,
mentre è bello il silenzio a te vicino.

DINO CAMPANA

Nato a Marradi (nella Romagna toscana) nel 1885, morto nel manicomio di Castel Pulci presso Firenze nel 1932, dopo un lungo periodo di ricovero definitivo seguito a quelli intermittenti della giovinezza, nei cui intervalli aveva fatto vita errabonda per l'Europa e l'America meridionale. I *Canti orfici*, raccolta di versi e di « poèmes en prose », furono pubblicati nel 1914 a spese dell'autore; hanno per sottotitolo « Die Tragödie des letzten Germanen in Italien » [La tragedia dell'ultimo germano d'Italia] e sono dedicati al « Kaiser » Guglielmo II: ciò perché Campana credeva di incarnare nella sua fulva e massiccia persona un ideale etnico alimentato dalla passione per il Superuomo di Nietzsche. Altri versi, redazioni varianti, appunti sono stati raccolti da Enrico Falqui (curatore delle ultime, integrate, edizioni dei *Canti* presso il Vallecchi di Firenze) e da Domenico De Robertis (l'interessantissimo « quadernetto faentino »).

Nei *Canti orfici*, su un non eliminato fondo di ovvia cultura locale (Carducci, D'Annunzio) s'innestano rami del simbolismo europeo, specialmente francese, da Baudelaire a Rimbaud (si badi all'equivalenza di prosa e poesia nel genere lirico): col primo Campana ha comune il fascino dell'esotico, l'attrazione profonda delle città, il perenne richiamo dell'eros, dal secondo (il titolo è parlante) deriva l'ambizione d'una conoscenza visionaria ottenuta attraverso il « dérèglement de tous les sens ». Il suo incontro coi lacerbiani (si veda il ritratto che di lui ha lasciato Soffici) è stato insomma superficiale, vincolato com'egli era, non fosse che dalla malattia, a un autentico piano rivoluzionario e non puramente letterario. Benché la pretesa di fare di Campana un Rimbaud italiano suscitò molte riserve, per alcune sue pagine egli si rivela forse il solo italiano che sia riuscito, con scarsissima apparecchiatura retorica (di contro, per esempio, alla sapienza della tradizione pascoliana), a comunicare sensazioni primigenie e notturne.

DA « CANTI ORFICI »

IL CANTO DELLA TENEBRA

Mezzi elementari di ripetizione con variazione, di iterazione allitterante (« Sorgenti » ecc.), di rima anche multipla (*Sorte, porte, Morte*), di parola semantica ridotta a mera onomatopea (*Più*), portano cullando sotto il piano razionale, al livello istintivo segnato dalla finale invocazione infantile (col piccolo tocco dialettale di *òmo*). La base dei versi è novenaria; l'irregolarità di punteggiatura può, ove occorra, farsi autorizzare dall'uso futurista.

La luce del crepuscolo si attenua:
Inquieti spiriti sia dolce la tenebra
Al cuore che non ama più!

Sorgenti sorgenti abbiám da ascoltare,
 Sorgenti, sorgenti che sanno
 Sorgenti che sanno che spiriti stanno
 Che spiriti stanno a ascoltare ...
 Ascolta: la luce del crepuscolo attenua
 Ed agli inquieti spiriti è dolce la tenebra:
 Ascolta: ti ha vinto la Sorte:
 Ma per i cuori leggeri un'altra vita è alle porte:
 Non c'è di dolcezza che possa uguagliare la Morte
 Più Più Più
 Intendi chi ancora ti culla:
 Intendi la dolce fanciulla
 Che dice all'orecchio: Più Più
 Ed ecco si leva e scompare
 Il vento: ecco torna dal mare
 Ed ecco sentiamo ansimare
 Il cuore che ci amò di più!
 Guardiamo: di già il paesaggio
 Degli alberi e l'acque è notturno
 Il fiume va via taciturno ...
 Pùm! mamma quell'omo lassù!

LA PETITE PROMENADE DU POÈTE

Fondamentalmente quartine di ottonari rimati solo in sede pari, cioè in sostanza il metro della carducciana *Sacra di Enrico Quinto* argutamente degradato a livello dei vagabondi e delle femminette.

Me ne vado per le strade
 Strette oscure e misteriose:
 Vedo dietro le vetrate
 Affacciarsi Gemme e Rose.
 Dalle scale misteriose
 C'è chi scende brancolando:
 Dietro i vetri rilucenti
 Stan le ciane commentando.

 La stradina è solitaria:
 Non c'è un cane: qualche stella

Nella notte sopra i tetti:
 E la notte mi par bella.
 E cammino poveretto
 Nella notte fantasiosa,
 Pur mi sento nella bocca
 La saliva disgustosa. Via dal tanfo
 Via dal tanfo e per le strade
 E cammina e via cammina,
 Già le case son più rade.
 Trovo l'erba: mi ci stendo
 A conciarmi come un cane:
 Da lontano un ubriaco
 Canta amore alle persiane.

PIAZZA SARZANO

Intitolata a una suggestiva piazza della vecchia Genova (la torre ornata di « quadretta » o mattoni di ceramica è il campanile di Sant'Agostino; il « ponte sopra la città » è il Ponte Monumentale, che cavalca la via Venti Settembre). Il contrappunto di variazioni (per esempio a « Un vertice colorito » ecc.) è analogo a quello rilevato nel *Canto della tenebra*, parificando la tecnica del poemetto in prosa a quella dei versi.

A l'antica piazza dei tornei salgono strade e strade e nell'aria pura si prevede sotto il cielo il mare. L'aria pura è appena segnata di nubi leggere. L'aria è rosa. Un antico crepuscolo ha tinto la piazza e le sue mura. E dura sotto il cielo che dura, estate rosea di più rosea estate.

Intorno nell'aria del crepuscolo si intendono delle risa, serenamente, e dalle mura sporge una torricella rosa tra l'edera che cela una campana: mentre, accanto, una fonte sotto una cupoletta getta acqua acqua ed acqua senza fretta, nella vetta con il busto di un savio imperatore: acqua acqua, acqua getta senza fretta, con in vetta il busto cieco di un savio imperatore romano.

Un vertice colorito dall'altra parte della piazza mette quadretta, da quattro cuspidi una torre quadrata mette quadretta svariate di smalto, un riso acuto nel cielo, oltre il tortueggiare¹, sopra dei vicoli il velo rosso del rosso mattone: ed a quel riso ode risponde l'oblio. L'oblio così caro alla statua del pagano imperatore sopra la cupoletta dove l'acqua zampilla senza fretta sotto lo sguardo cieco del savio imperatore romano.

¹ Singolare neoformazione, su *tortuoso*.

Dal ponte sopra la città odo le ritmiche cadenze mediterranee. I colli mi appaiono spogli colle loro torri a traverso le sbarre verdi ma laggiù le farfalle innumerevoli della luce riempiono il paesaggio di una immobilità di gioia inesauribile. Le grandi case rosee tra i meandri verdi continuano a illudere il crepuscolo. Sulla piazza acciottolata rimbalza un ritmico strido: un fanciullo a sbalzi che fugge melodiosamente. Un chiarore in fondo al deserto della piazza sale tortuoso dal mare dove vicoli verdi di muffa calano in tranelli d'ombra: in mezzo alla piazza, mozza la testa guarda senz'occhi sopra la cupoletta. Una donna bianca appare a una finestra aperta. È la notte mediterranea.

Dall'altra parte della piazza la torre quadrangolare s'alza accesa sul corroso mattone su a capo dei vicoli gonfi cupi tortuosi palpitanti di fiamme. La quadricuspide vetta a quadretta ride svariata di smalto mentre nel fondo bianca e torbida a lato dei lampioni verdi la lussuria siede imperiale. Accanto il busto dagli occhi bianchi rosi e vuoti, e l'orologio verde come un bottone in alto aggancia il tempo all'eternità della piazza. La via si torce e sprofonda. Come nubi sui colli le case veleggiano ancora tra lo svariare del verde e si scorge in fondo il trofeo della V. M. tutto bianco che vibra d'ali nell'aria.

CARLO MICHELSTAEDTER

Nato, di famiglia israelita, a Gorizia nel 1887, ivi morto suicida nel 1911. Aveva compiuto gli studi di filosofia a Firenze (*La persuasione e la rettorica* è la sua tesi di laurea), dopo aver iniziato quelli di matematica a Vienna; aveva anche vivi interessi musicali e figurativi. Definito comunemente «un esistenzialista ante litteram» o (così Emilio Cecchi) «un precursore dell'esistenzialismo», Michelstaedter fece della morte il tema esclusivo (non solo nell'opera citata, ma nel *Dialogo della salute*, nei versi ecc.) del suo pensiero e il traguardo della sua esistenza: la morte, sentita come conformità al vero, affermazione dell'uomo (momento della persuasione, contro il camuffamento della rettorica). In senso letterale Michelstaedter non fu un vociano, ma, anche indipendentemente dal suo soggiorno nella Firenze della «Voce», i suoi temi filosofico-morali e la tragica rigorosa logicità della sua parabola vitale attirarono l'appassionata attenzione dei vociani in senso largo (Papini, Amendola, Borgese, più tardi Gentile); lo stoicismo superumano lo avvicina, se pur con più aspro rigore, a esperienze come quelle di Slataper e dello stesso Serra.

Una prima raccolta di *Scritti* fu procurata in due volumi (1912-1913) da uno degli amici più intrinseci dell'autore, filosofo idealista, Vladimiro Arangio Ruiz; una raccolta definitiva, più ricca di inediti (in particolare di importanti lettere), è quella delle *Opere* (1958) curata (per il Sansoni di Firenze, in un volume) dall'altro suo fraterno amico, idealista di stampo gentiliano, Gaetano Chiavacci. Da questa edizione è desunto il brano che segue (della fine del 1909), che nell' incisiva forma d'un dialogo con un'amica morta svolge il tema unico di Michelstaedter, qui interpretando la mancanza di essere come mancanza di amore.

ἮΔΗ ΚΕΚΡΙΤΑΙ Ὁ ΦΙΛΨΥΧΟΣ¹

- Io so che tu mi tradisci.
- Come?
- Lo sai.
- Non lo so.
- Ma lo fai.
- Come?
- In ciò che fai e non sai ciò che fai.
- Mio Dio! che devo fare?

¹ «Chi si attacca alla vita è già giudicato» [N. di G. Chiavacci].

- Lo sai.
- Non lo so.
- Ma lo sai che non lo fai.
- Come?
- In ciò che fai, senza sapere, ciò che non devi fare.
- Ahimè, ch'io non posso non fare ciò che faccio.
- Se non sai quello che fai non sai se lo puoi o se non lo puoi, ma non lo puoi sapere.
- Ma com'è che faccio ciò che faccio s'io non lo so, né posso sapere se lo posso non fare?
- Perciò appunto lo fai, perché gli altri lo vogliono, e tu non lo sai.
- Ma io sono libero, non obbedisco a nessuno.
- Tu non sei né libero né schiavo.
- Ahimè.
- Tu non sei ma gli altri sono in te.
- Nadia!
- Non più!
- Nadia io t'amo ancora.
- Non hai mai amato né me né altri, ma in tutti sempre te stesso.
- Nadia io t'amo ancora.
- Tacil soltanto colui che « è » può amare chi non c'è più e non lo può più amare.
- Ma tu non m'hai amato mai.
- T'avrei amato se tu fossi stato tale da amare senza chiedere d'essere amato.
- Ma io soffermi e soffro, Nadia, tu non hai pietà di me.
- Pietà sì, poiché soffrirai più che non hai sofferto, e sarai miserabile più che non sei stato, e molti e molte avranno pietà di te: nessuno amore.
- Nadia tu non hai pietà di me.
- Pietà sì, poiché la pietà va al miserabile che non ama e non può essere amato.
- Oh io saprei ben amare chi m'amasse, tanto ne ho bisogno!
- Povero Carlo! non lo saprai mai, poiché nessuno può amare chi ama solo l'amore di cui ha bisogno, che se n'ha bisogno vuol dire che non l'ha. Tu non hai niente e niente puoi dare, ma chiederai sempre, sempre più miserabile, che non « sei » e non puoi amare, ma chiedi l'amore per illuderti d'« essere » qualcuno. Ma nessuno può amare chi non « è ».
- Nadia io m'uccido!
- Perché?
- Così forse mi stimerai tale che viva me vivo ameresti.
- Povero Carlo! è tutto invano ciò che uomo vano fa per bisogno e non per amore: Vivi e soffri! Addio!

SCIPIO SLATAPER

Nato a Trieste nel 1888, di famiglia di origine slovacca ma di madre italiana, figlia però d'una tedesca. Nella sua persona si mescolavano dunque, com'egli stesso osservava, le tre stirpi fondamentali della sua città, ciò che gli consentiva di riviverne il dramma etnico con partecipazione, ma anche con assoluta indipendenza dall'irredentismo convenzionale (soprattutto per l'importanza data agli slavi, che insieme l'attravano biologicamente e gli apparivano avversario da combattere ad armi pari). Per Slataper l'Italia fu una patria scelta, non coatta; di cui centro ideale, come per ogni triestino della sua generazione, era Firenze, dov'egli andò a compiere gli studi, subito conoscendovi gli uomini della « Voce » e ad essa collaborando, fin dal 1909, con scritti, assai poco conformisti (e che gli suscitarono fiere inimicizie a Trieste), sulla questione triestina. Sempre nelle edizioni della « Voce » pubblicava nel 1912 *Il mio carso* (da preferirsi l'iniziale minuscola, trattandosi per l'autore di nome comune). Tra i vociani fiorentini il « barbaro » Slataper si distingueva (già fisicamente; così lo ricorda Biagio Marin in una trattoria di via de' Servi: « un giovane uomo alto, forte, dai grandi baffi biondi, spioventi lungo le labbra, e una capigliatura più bionda ancora e così ariosa che pareva dovesse volar via, e gli cingeva la testa come un'aureola di luce »); si distingueva per una cultura di accentuazione europea, che lo conduceva a Praga, a Berlino, ad Amburgo (dove fu lettore d'italiano) e che gli suggeriva due grandi e abbastanza omogenei modelli, il drammaturgo tedesco Friedrich Hebbel (1813-1863), di cui Slataper tradusse la *Giuditta* (in collaborazione) e il *Diario*, e quello norvegese Henrik Ibsen (1828-1906), la monografia sul quale doveva uscire postuma. Scoppiata la prima guerra mondiale, da Roma propugnò attivamente l'intervento italiano, nel maggio 1915 si arruolò volontario, nel dicembre cadde combattendo sul Podgora. L'amico e concittadino Giani Stuparich ha raccolto più volumi di suoi *Scritti letterari e critici*, *Scritti politici* ecc. e un interessantissimo *Epistolario*.

Il mio carso è uno dei più tipici libri del neoromanticismo vociano. Scritto dopo il suicidio della sua prima amica, Gioietta, intriso dei teneri e scabri ricordi dell'adolescenza (sul Carso Slataper si era curato d'un esaurimento), in una prosa lirica spesso impressionistica il libro propone i problemi personali dell'autore, in modo tutt'altro che esente da autocompiacimento (Cecchi definirà Slataper « Sigfrido dilettante », ma è certo che lo dominava un ideale, tutto germanico, di egotismo stoico, incarnato soprattutto nel Brand di Ibsen); e propone insieme il problema di Trieste, di cui chiede ai « fratelli » (italiani) d'intendere la particolarissima natura e nella cui drammatica atmosfera, « senza pace né gloria », egli intuisce, con amore e solidarietà, di doversi bruciare, irrazionalmente consumando le sue obbiettive contraddizioni. Forme dialettali e neologismi estemporanei attuano l'intenzione di espressività.

Del *Mio carso* (attualmente edito, come gli altri scritti curati da Stuparich, presso il Mondadori di Milano) si riproduce qui il finale.

DAL « MIO CARSO »

.....
 Sono disteso nell'erba. Sugli occhi mi sventola il sole con il tremolio soffuso degli olivi. Giunge pieno di salute e di gioia il maestrale dell'Adriatico. Abbrividisce il verde mare di Grignano ¹, e spruzza in innumeri fiamme e scintille dorate, e la fresca pace mi penetra disciogliendomi come terra di marzo. In bocca balza un canto ingenuo e scomposto.

Come il corpo s'adagia avidamente sulla terra! Le braccia si distendono grandi su di essa, e il mio respiro si fonde come una preghiera nell'infinita aria gioconda.

Madre, madre! s'io ti maledii, tu m'accogli più amorosa e serena. I tuoi alberi giovinetti mi circondano sussurrando in coro e crepita e sciaborda il frumento verso il ciuffo rosso del giunco, mentre dalla nera verdura i pomi tondeggiano e s'acquattano all'alitare delle vespe e dei moscerini tramanti a punteggi e sbalzelli il fondo azzurro. E via, d'uno scatto e un trillo si buttò sul mare lo scassacodola ².

Dolce è riposare così, amando delicatamente questa lunga erba, e palpitare persi con lo sguardo nel cielo. Io sono una dolce preda desiderosa d'inghiottirsi nella natura.

Carso, che ³ sei duro e buono! Non hai riposo, e stai nudo al ghiaccio e all'agosto, mio carso, rotto e affannoso verso una linea di montagne per correre a una meta; ma le montagne si frantumano, la valle si rinchiude, il torrente sparisce nel suolo.

Tutta l'acqua s'inabissa nelle spaccature; e il lichene secco ingrigia sulla roccia bianca, gli occhi vacillano nell'inferno d'agosto. Non c'è tregua.

Il mio carso è duro e buono. Ogni suo filo d'erba ha spaccato la roccia per spuntare, ogni suo fiore ha bevuto l'arsura per aprirsi. Per questo il suo latte è sano e il suo miele odoroso.

Egli è senza polpa. Ma ogni autunno un'altra foglia bruna si disvegeta ⁴ nei suoi incassi ⁵, e la sua poca terra rossastra sa ancora di pietra e di ferro. Egli è nuovo ed eterno. E ogni tanto s'apre in lui una quieta dolina ⁶, ed egli riposa infantilmente fra i peschi rossi e le pannocchie caneggianti ⁷.

Disteso sul tuo grembo io sento lontanar nel profondo l'acqua raccolta dai

1 A nord di Trieste, presso il castello di Miramare.

2 « Cutretola », in forma giuliano-friulana (i vocabolari triestini danno piuttosto *scassa-codolo*).

3 « Come, quanto » (altro venetismo).

4 Invenzione di Slataper.

5 « Incastri » (dal verbo locale).

6 Termine della geologia locale (slavo « valle »).

7 « Tremule come canne » (altra invenzione di Slataper).

tuoi abissi, una sola acqua, e fresca, che porta la tua giovane salute al mare e alla città.

L'acqua delle tue grotte io amo che s'incanala benefica per le strade dritte. Amo queste donne carsoline che stringendo fra i denti, contro la bora, la cocca del fazzolettone, scendono a gruppi in città, con in testa il grande vaso nicchato pieno di latte caldo. E la striscia bianca dell'alba, e il bruciar doloroso dell'aurora fra la caligine della città.

Qui è ordine e lavoro. In Puntofranco⁸ alle sei di mattina l'infreddito pilota di turno, gli occhi opachi dalla veglia, saluta il custode delle chiavi che apre il magazzino attrezzi. I grandi bovi bruni e neri trainano lentamente vagoni vuoti vicino ai piroscafi arrivati iersera; e quando i vagoni sono al loro posto, alle sei e dieci i facchini si sparpagliano per gli hangars. Hanno in tasca la pipa e un pezzo di pane. Il capo d'una ganga⁹ monta su un terrazzo di carico, intorno a lui s'accalcano più di duecento uomini con i libretti di lavoro levati in alto, e gridano d'essere ingaggiati. Il capo ganga strappa, scegliendo rapidamente, quanti libretti gli occorrono, poi va via seguito dagli ingaggiati. Gli altri stanno zitti, e si risparpagliano. Pochi minuti prima delle sei e mezzo il meccanico con la blusa turchina sale sulla scaletta della gru, e apre la pressione dell'acqua; e infine, ultimi, arrivano i carri, i lunghi scaloni sobbalzanti e fracassanti. Il sole strabocca aranciato sul rettilineo grigio dei magazzini. Il sole è chiaro nel mare e nella città. Sulle rive Trieste si sveglia piena di moto e colori.

E levan l'ancora i grossi piroscafi nostri verso Salonicco e Bombay. E domani le locomotive rintroneranno il ponte di ferro sulla Moldava¹⁰ e si caceranno con l'Elba dentro la Germania.

E anche noi ubbidiremo alla nostra legge. Viaggeremo incerti e nostalgici, spinti da desiderosi ricordi che non troveremo nostri in nessun posto. Di dove venimmo? Lontana è la patria e il nido disfatto. Ma commossi d'amore, torneremo alla patria nostra Trieste, e di qui cominceremo.

Noi vogliamo bene a Trieste per l'anima in tormento che ci ha data. Essa ci strappa dai nostri piccoli dolori, e ci fa suoi, e ci fa fratelli di tutte le patrie combattute. Essa ci ha tirato su per la lotta e il dovere. E se da queste piante d'Africa e Asia che le sue merci seminano fra i magazzini, se dalla sua Borsa dove il telegrafo di Turchia e Portorico¹¹ batte calmo la nuova base di ricchezza, se dal suo sforzo di vita, dalla sua anima crucciata e rotta s'afferma nel mondo una nuova volontà, Trieste è benedetta d'averci fatto vivere senza pace né gloria. Noi ti vogliamo bene e ti benediciamo, perché siamo contenti di magari morire nel tuo fuoco.

8 Nella parte settentrionale del porto. La costituzione in porto franco sotto Carlo VI (1719) fu la base della fortuna economica della città.

9 Compagnia di scaricatori portuali.

10 La linea ferroviaria da Trieste a Berlino per Vienna, varcata la Moldava a Praga, infilava la valle dell'Elba (di cui la Moldava è tributaria) verso Dresda.

11 Per le quotazioni del caffè (Mokhā e lo Yemen in generale appartenevano all'impero ottomano).

Noi andremo nel mondo soffrendo con te. Perché noi amiamo la vita nuova che ci aspetta. Essa è forte e dolorosa. Dobbiamo patire e tacere. Dobbiamo essere nella solitudine in città straniera ¹², quando s' invidia il carrettiere bestemmante nella lingua compresa da tutti attorno, e andando sconsolati di sera fra visi sconosciuti che non si sognano della nostra esistenza, s'alza lo sguardo oltre le case impenetrabili, tremando di pianto e di gloria. Noi dobbiamo spasimare sotto la nostra piccola possibilità umana, incapaci di chetare il singhiozzo d'una sorella e di rimettere in via il compagno che s' è buttato in disparte e chiede: — Perché?

Ah, fratelli, come sarebbe bello poter esser sicuri e superbi, e godere della propria intelligenza, saccheggiare i grandi campi rigogliosi con la giovine forza, e sapere e comandare e possederel Ma noi, tesi di orgoglio, con il cuore che ci scotta di vergogna, vi tendiamo la mano, e vi preghiamo d'esser giusti con noi, come noi cerchiamo di esser giusti con voi. Perché noi vi amiamo, fratelli, e speriamo che ci amerete. Noi vogliamo amare e lavorare.

12 Slataper scriveva a Praga.

GIOVANNI BOINE

Nato a Finale Marina sulla Riviera di Ponente nel 1887, precocemente morto nel 1917 a Porto Maurizio (oggi Imperia), dov'era bibliotecario, fu col suo quasi esattamente coetaneo Camillo Sbàrbaro il più importante di quei « vociani » liguri che s'incontravano sulle pagine appunto di « Riviera ligure », la rivista dei fratelli Novaro, della quale (1914) Boine fu anche redattore. Nella « Voce » egli rappresentò istanze irrazionalistiche, come risultò dalla polemica anticrociana del '12; e quando Prezzolini trasformò la rivista in organo dell'idealismo militante, non risparmiò strali a questa « Civiltà Cattolica » della nuovissima chiesa. Boine era stato tra i fondatori del milanese « Rinnovamento », presto condannato per il suo atteggiamento modernista, e ansia di fede e problematica dell'azione (si vedano gli scritti riuniti postumi sotto il titolo *La ferita non chiusa*) non cessarono di travagliarlo, anche quando assunsero espressione letteraria. Il primo e quasi solo libro da lui pubblicato in vita (1913), *Il peccato ed altre cose*, è nella sua parte essenziale, *Il peccato*, la narrazione (autobiografica) dei suoi amori con una suora novizia, dove la passione proibita è certo giustificata nel suo stimolo vitale, senza perciò che sia negato valore all'antitesi degli scandalizzati legalitari. Rilevanti sono queste asserzioni che si trovano verso la fine del racconto: « Tu devi esser vigile affinché ciò ch'è già stato non muti. Ma ecco che se tu operi muti... Vedi dunque come per i delicati ed i timidi sia dolorosa l'azione. Perché vi sentono accanto il peccato... Ed ecco che ogni azione tua è peccato... ». Boine non fa certo seguire una semplicistica condanna dell'azione, poiché per lui il peccato feconda il mondo, come per altro verso l'eresia, ma innanzi all'azione è perennemente in crisi. Quanto poi a ciò che è del fare poetico, all'anarchismo neoromantico (in *Frantumi*: « A mondo poetico bisogna sostituire individualità poetica... Tra l'una e l'altra individualità raggiunta e perfetta non c'è paragone ») si associa una connotazione in tutto mistica dell'ispirazione (in lettere a Emilio Cecchi si confessa che due pezzi furono composti « in una specie di stato sonnambolico » e si dichiara che « la poesia non la si fa quando si vuole; nessuna cosa delle essenziali dipende da noi, o da quel tanto di noi di cui siamo razionalmente padroni »).

Nel *Peccato*, com'egli stesso scrisse, era l'« intenzione di esprimere una comprensione di cose diverse nella brevità dell'attimo ». Nelle prose poetiche dei *Frantumi* (raccolti, anch'essi postumi, nel 1918) Boine intese scandagliare le « larve del caos »: scopo di questo artista essendo, come ha scritto lapidariamente Alfredo Gargiulo, quello di cogliere la vita « nel suo fetale umidore ». È naturale che gli strumenti adoperati a questo fine siano stati espressionistici: si citino come particolarmente vistosi l'abbondanza dei deverbali (*quel tuo rannicchio di sedia* « il potersi rannicchiare su quella tua sedia », *quello spalanco di blu*, *gli sbarrì dell'impossibile*, *lo sconfino dell'ansia*, ecc. ecc.) e la fusione degli epiteti (*saldo-piantato nell'ieri*, *molle-lucente bucato*, *multiplo-compatto corpo*, ecc. ecc.), naturalmente estesa fuori dell'ambito strettamente aggettivale (*son soffi-brezze i vostri muri*, *riso-rifugio chiarito di te*, ecc.). L'ultimo esempio è ricavato dal brano che segue (con *sorrisi-saluto*, *storia-gorgheggio*), prosa ritmica ricca di allitterazioni e di rime, dove ugualmente si rileva il denominale *mi ruscelli* (il francese *ruisseler* è neutro; di un libro, di Raffaello Franchi, intitolato *Ruscellante* Boine scrisse che non pareva « ruscellasse di

troppo ruscellamento») e dove la cura del ritmo determina inversioni (così « nera un po' ») o scorciamenti (il semidialettale *scondere*, ligure (*a*)*scunde* 'nascondere', serve a produrre uno stico settenario o addirittura endecasillabo, « zitto lo scondere / a quei laggiù »). Le stesse sollecitazioni formali mostrano gli scritti critici, raccolti, sempre postumi (nella prima edizione, di séguito a *Frantumi*), sotto il titolo della rubrica gestita nelle due riviste, *Plausi e botte*. A feroci stroncature nel costume dell'epoca (si pensi a Papini e a De Robertis) si accompagna la felicità di scoprire libri fraterni, come i *Frammenti lirici* o i *Canti orfici*.

Il passo che segue è desunto da *Frantumi*, di cui Mario Novaro nel 1938 (presso il Guanda di Modena) procurò una ristampa, distinta da quella di *Plausi e botte*. Una raccolta completa degli scritti, incluse le lettere (poche ne sono state pubblicate), sarebbe altamente auspicabile.

DA « FRANTUMI »

RIFUGIO

— Son così punta di lama gli occhi che incontro! I sorrisi-saluto li veggo a volte sogghigni.

— Come i galeotti rasati striscio sgomento pei muri e a tutti gli spigoli urto.

— Smarrito arrivo allora al tuo sereno cancello come a un verde porto, nell'al di là;

— ma entro smarrito allora pel tuo verde cancello come nel queto porto, della serenità.

— La fresca frescura di casa ci sta, sei come l'acqua chiara che diguazza alla spiaggia laggiù.

— Così così mi ruscelli di chiarezza, che il ghigno maligno del mondo io non lo sento più!

— Parli così minuto di cose bambine, tutte nuove e piccine, che l'altre vecchie e buie, lontane mi paion di un mondo che fu.

— La storia-gorgheggio del tuo lucherino, verde e giallino, che appeso al muro, i passerì chiama di là dal giardino, così innamorato, così desolato della sua prigionia,

— val bene, oh val bene la triste storia che non ricordo più!

— Il tuo quadrifoglio nel suo vasettino, così delicato così coronato di fulvo e verdino, che chiude a sera l'ali di farfalla sul gambo lungo e spoglio,

— val bene il nero con loglio che ormai non strappo più.

— Ormai il dolore fu; per me non conta più: sopra i giardini, dentro l'azzurro, è come un vago fumo che fa pennacchio giù, — o è poco più dell'ombra (nera un po'), di quelle nubi sole di lassù.

— Ora anch'io sorrido in chiarezza, e che ho un tesoro verde che sei tu, un porto chiaro queto al di là, una serena riva tutta per me, riso-rifugio chiarito di te, zitto lo sconderò a quei laggiù.

CAMILLO SBARBARO

Vissuto sempre in Liguria, da ultimo a Spotorno (nato a Santa Margherita Ligure nel 1888, è morto a Savona nel 1967), Sbarbaro è stato un caso probabilmente unico di disinteresse giovanile saviamente protratto nella vecchiaia dagli anni in cui, collaboratore della « Riviera Ligure » e della « Voce », poteva dirsi un letterato d'avanguardia. Visse dando lezioni di greco (ha tradotto molto dal greco e dal francese) e studiando licheni, dei quali, specialista di fama internazionale, scoprì nuove specie. Ai versi di *Resine* (1911) e di *Pianissimo* (1914, seconda « stesura » 1954; la raccolta definitiva delle *Poesie* è del 1961) Sbarbaro fece seguire i poemetti in prosa e i frammenti di *Trucioli* (1920), di *Liquidazione* (1928) e delle altre molte raccolte, spesso minuscole, provviste con qualche civetteria di titoli per lo più in un solo vocabolo (*Fuochi fatui*, *Gocce* ecc., infine *Quisquilie*). Per esse Sbarbaro è forse l'esempio italiano più rigoroso della prosa d'arte frammentistica; ma l'importanza anche storica della sua poesia discorsiva, in endecasillabi sciolti (inframezzati qua e là da qualche moncone), è stata notevole, in particolare sul Montale di *Arsenio* (il nome di Sbarbaro è citato con rispetto e affetto in *Ossi di seppia*).

Appunto da *Pianissimo* (le cui edizioni successive sono state pubblicate dalla « Voce » di Firenze, da Neri Pozza di Venezia e dallo Scheiwiller di Milano) si ricava l'esempio che segue.

DA « PIANISSIMO »

Padre che muori tutti i giorni un poco
e ti scema la mente e più non vedi
con allargati occhi che i tuoi figli
e di te non t'accorgi e non rimpiangi —

se penso la fortezza con la quale
hai vissuto; il disprezzo ch'hai portato
a tutto ciò che è piccolo e meschino;
sotto la rude scorza
il tuo candido cuore di fanciullo;
il bene c'hai voluto a tua ¹ madre,

1 Più probabilmente con diresi (*ti* e sotto *silenzio*) che con dialefe dopo *voluto*.

a tua sorella ingrata, a nostra madre
morta;
tutta la vita tua sacrificata —
e poi ti guardo così come sei,
io mi torco in silenzio le mani.

Contro l'indifferenza della vita
vedo inutile anch'essa la virtù
e provo forte come non ho mai
il senso della nostra solitudine.

Io voglio confessarmi a tutti, padre,
che ridi se mi vedi e tremi quando
d'una qualche premura ti fo segno,
di quanto fui codardo verso te.
Benché il rimorso mi si alleggerisca,
che più giusto sarebbe mi pesasse
sul cuore, inconfessato ...
Io giovinetto imberbe ti guardai
con ira, padre, per la tua vecchiezza ...
Stizza contro te vecchio mi prendeva ...

Padre che ci hai tenuto sui ginocchi
nella stanza che s'oscurava, in faccia
alla finestra, e contavamo i lumi
di cui si punteggiava la collina
facendo a gara a chi vedeva primo —
perdono non ti chiedo con le lacrime
che mi sarebbe troppo dolce piangere
ma con quelle più amare te lo chiedo
che non vogliono uscire dai miei occhi.

Una cosa soltanto mi conforta
di poterti guardare a ciglio asciutto:
il ricordo che piccolo, al pensiero
che come gli altri uomini dovevi
morire pure tu, il nostro padre,
solo e zitto nel mio letto la notte
io di sbigottimento lagrimavo.

Di quello che i miei occhi ora non piangono
quell'infantile pianto mi consola,
padre, perché mi par d'aver lasciato
tutta la fanciullezza in quelle lacrime.

ENRICO PEA

Nato a Seravezza in Versilia nel 1881, morto ugualmente in Versilia, nella sua villetta estiva di Forte dei Marmi, nel 1958: tranne la parentesi giovanile ad Alessandria d'Egitto, dove si legò d'amicizia col più giovane conterraneo Ungaretti, la sua vita si svolse tutta in Lucchesia, tra Viareggio, dove gestì il Politeama (Pea compose anche numerosi drammi), e Lucca, dove visse nell'ultimo dopoguerra. La sua cara figura di dolce e barbuto patriarca non cancellava l'intelligenza con cui recitava la parte un po' fiabesca di savio paesano.

Autodidatta sincero, passato attraverso una dura iniziazione di mestieri, Pea toccò la poesia (dapprima piuttosto in versi) attraverso la rievocazione magico-popolare della sua regione, in parte mediata (poiché egli era uomo di teatro, della terra dei maggi) dal D'Annunzio della *Figlia di Iorio*, la cui eco è ben sensibile negli endecasillabi dello *Spaventaccio* [la parola vale «spaventapasseri»], pubblicato dalle edizioni della «Voce» nel 1914. I primi libri, *Fole* (1910) e *Montignoso* (1912), sono illustrati dal viareggino Lorenzo Viani (1882-1936), allora soltanto pittore, decisamente espressionista, di un mondo picaresco e vernacolare del quale molti anni più tardi si sarebbe fatto anche agitato descrittore in prosa. Ma la solidarietà non durò: Pea era, in quel microcosmo locale di passioni e superstizioni elementari, non ieratico ma affabile e familiare, dedito a un segno sempre più netto e come classico. Tali qualità emergono nel racconto autobiografico di *Moscardino* (1922) e della sua continuazione (1924), *Il Volto Santo* (dal nome d'una famosa icona del Duomo di Lucca), in cui si riconobbe concordemente il capolavoro di Pea, e non soltanto in Italia (il poeta americano Ezra Pound, l'autore dei *Cantos* appassionato dello Stil Nuovo, ha volto in inglese *Moscardino*). L'autobiografia da infantile si fa giovanile, e lascia l'aroma discretamente dialettale della Versilia per l'asciutta rappresentazione degli altrettanto straordinari tipi umani che frequentano la «Baracca rossa» ad Alessandria, col *Servitore del diavolo* (in volume nel 1931); e la trilogia si compie in tetralogia nel *Romanzo di Moscardino* (1944) col quarto elemento, affine di materia ai due primi (anch'esso uscito prima in rivista), che si chiamò *Magoometto*. La struttura per larghi blocchi evocativo-realistici di *Moscardino* cedette al più tradizionale flusso narrativo cominciato con la *Figlioccia* (che fu pubblicata in volume di séguito al *Servitore*): una strada di ordinario romanzo o novella regionale, con una presunta galleria di ritratti femminili, in cui certa critica toscana fu troppo corvina a incoraggiare l'autore, col risultato di svogliare i lettori buoni dall'ampio repertorio, dove pure la materia versiliese o egiziana dava ancora per intermittenza prodotti egregi, da *Solaio* (che è il nome d'un paesino sopra Seravezza) a *Rosalia*. Ciò ha anche avuto come effetto che il neorealismo regionale del secondo dopoguerra non si sia affrettato a riconoscere in Pea, come del resto in Tozzi, uno dei suoi indubbi precursori linguistici (non certo ideologici: è la pazzia, non la rivolta, l'oggetto della sua più avida attenzione). Va però ammesso che il colore dialettale, che tinge i punti più accarezzati dalla sua fantasia, non dà mai (e anche questo vale per il tanto più nervoso Tozzi) nel gergo, come accade invece con Viani o addirittura col Pascoli garfagnino: la continuità istituzionale tra la lingua comune e la sua variante di toscano si svolge in modi, anche dove intensi, non dirompenti. Si verifichi ad esempio come quietamente entrino

nel non quieto brano trascalto i vocaboli versiliesi, che qui si elencano nell'ordine in cui compaiono: *canale* « torrente », *ciangottare* « borbottare » (del resto toscano comune), *fiataccina* « fiato grosso », *tozzi* « una parte della canapa oltre il filo e la stoppa » (la definizione è del Pascoli), *veccioni* « i pallini più grossi » (generalmente toscano), *uva lugliese* « lugliatica », *bigoncetta* « recipiente (e il vino stesso) per far vino prima della vendemmia », *capannello* « piccolo capanno », *pendia* « tralcio teso », *piana* « filare », *capegli* (plurale diffuso, ma il singolare versiliese, una volta anche in Pea, è *capeglia*), *grotta* « rupe », *prunaca* « ginestra spinosa », *granchio* « crampo » (non specifico della regione), *mosteggiare* « far molto mosto », *vione* « strada di campagna », *solaio* « pavimento », *infiascata* « infiascatura », *pisciarella* « zampillo », *arrembare* « appoggiare », *mondina* « bruciata ».

Si fa rappresentare Pea da un passo del *Volto Santo* (ora nella « tetralogia » presso il Garzanti di Milano), dove campeggia l'aspra figura del nonno di Moscardino (che è l'autore bambino); con l'augurio che esso riattiri lettori nuovi a questo amabile scrittore non abbastanza ricordato.

DAL « VOLTO SANTO »

[I LADRI D' UVA]

La Corsica, e gli antenati sanguinari di mio padre dal ceffo brutto, restarono in mia compagnia per molto.

Quando traversavo il canale, di notte, vedevo mio padre morto. Mi tappavo gli occhi e fuggivo.

Così, se il vento fischiava dalla gattaiola dell'uscio, o se, tra gli embrici a coppetti, appariva il fosforo dei fulmini, e subito dopo i tuoni scalcavano le montagne e ruzzolavano al piano, mi pareva riessere coi miei parenti briganti di Corsica nelle caverne.

E quando mio nonno, di estate, mi concedeva poche ore di sonno, io che dormivo nudo, balzavo dalla branda appena si pronunciava il mio nome: — Moscardino! —.

Sapevo che cosa occorreva: prendevo il fucile, e su tra i filari delle viti a esplorare se i ladri si fossero appiattati con la bigoncia in attesa del momento buono.

Così insonnolito, quei filari di viti mi pareva fiancheggiassero stradette di sui monti di Corsica, su cui passano le corriere coi signori.

E immaginavo il — Fermo! — al vetturale incappottato, e lo spavento delle spose che si toglievano i pendenti e la fede...

E chi offriva la borsa per aver salva la vita...

E chi si raccomandava a Dio ciangottando un dialetto barbaro.

Il mio fucile allora faceva il bravo: mi dava una calciata nella spalla: un boato nell'aria a turbare il silenzio di mezzanotte passata: a spaventare i ladri, che non c'erano.

Così, desto veramente, dopo che la botta era partita dallo schioppo, mi sentivo meno eroe, meno erede di briganti.

Mi pigliava subito freddo. Cominciavo a battere i denti, avevo il cuore in confusione, e lo schioppo mi tremava in mano, e mi pareva troppo peso, per poter camminare, se mi pigliava il sospetto che i ladri appiattati avessero aspettato¹, a sbucare dal nascondiglio, a quando io avessi avuto lo schioppo scarico.

Disarmato, non avevo più coraggio, e mi affrettavo a ridiscendere il monte, e ritornare in casa con la fiataccina.

Rinfilavo nella branda tremando, mentre mio nonno ricaricava il fucile a pistone:

una misuretta di polvere nera, e un colpetto di bacchetta.

Uno stoppaccio di tozzi, e poi tre colpi di bacchetta a rimbalzo.

Una misuretta di veccioni, e uno stoppaccio leggero: il cappelletto fulminante e il cane alzato, pronto ad ogni eventualità.

Mio nonno, fatto questo, si coricava per ridestarsi dopo due ore: — Moscardino! —

Ed eccomi pronto, in piedi un'altra volta, nudo...

Mio nonno apriva la porta, ed io su per il monte ad esplorare la vigna: a continuare il sogno per le montane vie di Corsica in compagnia dei miei antenati briganti.

Questo, tre o quattro volte per notte, da quando cominciava a maturare l'uva lugliese, bianca, buona per la bigoncetta, fino alla vendemmia.

Gli altri contadini mettevano un capannello di paglia, nella vigna, ed uno per notte, tra gli uomini di casa, dormiva nel capannello con il fucile, come quando i cacciatori aspettano le lepri al chiaro di luna.

Ogni tanto i contadini, a guardia nei capannelli, tirano una schioppettata, per far sapere che sono desti, ai ladri, che potrebbero essere i contadini dei vigneti vicini dentro i capannelli anche loro allo stesso scopo.

Per tutta la notte, si udivano scaramucce di guerra, in alto, in basso.

E poi, silenzio mortale.

E poi altri spari, lontani, vicini, fino all'alba.

I contadini sapevano che la nostra vigna era guardata soltanto da un vecchio e da un ragazzo.

Ed era facile sconfinare, tagliare le pendie addirittura, o riempire una bigoncia.

Il cane stava vicino a casa, e la vigna era arrampicata sul monte, tanto ripida che le ultime piane dovevano essere salite carponi.

¹ Si noti la forma perfettiva (coniuntivo piuccheperfetto invece dell'imperfetto), fenomeno documentato in Toscana almeno dal Cinquecento (Guicciardini «il re consentiva di abbandonare la protezione del duca... rimettendola di giustizia ma in giudici che *avessino pronunziato* secondo la volontà del pontefice»), ma del tutto usuale là dove l'imperfetto ha sostituito il presente del congiuntivo, cioè nei dialetti meridionali (Di Giacomo «Io priava stu Dio sera e matina / pecché pàtemo mio nun *fosse muorto* »).

Una notte il cane dette l'allarme.

Mio nonno si alzò, e mi svegliò tirandomi per i capegli così, come si suona un campanello.

Mi fece cenno di stare zitto e di prendere il fucile.

Aperse la porta e venne fuori con me.

Il cane, quando ci vide, si rinfrancò. Agitava la coda ed abbaia senza prendere fiato, e andava dalla parte del canale dove c'era una grotta scoscesa che dava in un precipizio, e dei cespugli di pruni.

S'impuntò, come per dire: — Là dentro c'è il ladro! —.

Mio nonno aveva in mano la pistola. Mi fece fermare a pochi passi dalle prunache. Andò avanti, e tornò indietro, mi accennò con la mano il bersaglio.

Sparai...

Tra le prunache si levò una fumata di polvere che il vento mi riportò in faccia, e giù tra le grotte del canale qualcuno fuggiva. Mio nonno gli gridò dietro:

— Ritornaci! —.

Il colpo era stato sordo.

Sonoro come se i veccioni si fossero conficcati in una porta chiusa mentre avrebbero dovuto sfioracchiare le frasche e andare oltre.

Osservava mio nonno queste cose, a me che già tremavo col fucile pesante in mano, emozionato di aver tirato una schioppettata ad un cristiano.

Nudo com'ero, mi venne anche il granchio alle gambe, e cominciai a piangere e a battere i denti.

Mio nonno allora mi mandò a letto e mi umiliò:

— I tuoi antenati di Corsica avrebbero inseguito il nemico, invece di spaventarsi e di piangere —.

L'indomani trovammo nel cespuglio una bigoncia d'uva, crivellata dal piombo della fucilata.

Certamente il ladro appiattato dietro la bigoncia si era salvato la vita per miracolo.

— I ladri han sempre un santo dalla loro —.

Portammo la bigoncia in casa, e mio nonno ne riconobbe, dalle iniziali impresse a fuoco sulle doghe, la provenienza: e quindi scoperse il ladro.

L'uva era mezzo acerba.

Il vino sarebbe diventato aspro: fu comprato dello zucchero rosso, e messa a bollire due volte la vinaccia.

Mosteggiò, come se si fosse trattato di uva già matura.

Il ladro sfuggiva l'incontro di mio nonno.

Ma la domenica mattina, dopo la messa, mio nonno lo incontrò apposta nella via di confine del canale dove io avevo paura, di notte, delle paure.

Lo salutò mio nonno, per il primo, e l'altro rimase confuso: lo invitò a venire a sentire il vino novello di bigoncetta.

— Scommetto che il vino nuovo non ce lo ha ancora nessuno, nel Monte di Ripa * —.

Il ladro venne su per il vione, più trascinato dalla forza magnetica di mio nonno che dalle sue gambe. E quando fu sul portico tentennava ad entrare in casa.

La bigoncia aveva già la cannella, e i fiaschi erano già preparati sul solaio, capovolti perché sgocciolassero l'acqua della lavatura.

Mio nonno girò la chiave della cannella, e offerse il primo bicchiere al ladro. Ne prese un altro mezzo bicchiere per sé: lo guardò contro il sole e lo assaggiò soddisfatto.

Io cominciai l'infascata. Tenevo d'occhio il fiasco, il ladro e mio nonno, e l'orecchio alla pisciarella della cannella che muta suono, quando il fiasco sta per riempirsi al collo.

Ma sentivo anche le lodi impacciate del ladro e il disinvolto parlare di mio nonno.

Quando la bigoncia non pisciò più, mio nonno l'arrembò per prendere l'ultimo mezzo fiasco di torbido.

Poi disse al ladro:

— Ti ringrazio molto del prestito della bigoncia. Domani puoi venirla a riprendere.

Non ti dico di portarla via adesso, perché hai il vestito della domenica. È una bigoncetta ancora buona: peccato che sia tarmata così tutta da una parte —.

E mostrò al ladro le sforacchiature dei veccioni di piombo, fitte e in largo come il culo di una padella da mondine.

.....

* In comune di Seravezza.

« RONDISTI »

VINCENZO CARDARELLI

Soprannome di Nazareno Caldarelli, nato a Corneto Tarquinia (ora chiamata semplicemente Tarquinia, nell'attuale provincia di Viterbo), ma di padre marchigiano, nel 1887, morto a Roma nel 1959. Benché già collaboratore della « Voce » e di altre riviste, ha legato il suo nome alla fondazione della « Ronda » (1919-1923), di cui diventò poi l'unico direttore: la rivista romana, redatta con lui da Bacchelli, Baldini, Barilli, Cecchi, Lorenzo Montano (pseudonimo di Danilo Lebrecht) e Saffi, oppose alla gestione irrazionalistica della letteratura (da D'Annunzio a « Lacerba ») e alla prevalenza dell'ideologia (quale s'era avuta in gran parte dei vociani), come, e più, al rilassamento formale del primo dopoguerra, una concezione che fu detta « neoclassica », strenuamente sorvegliata senza compiacenze estetizzanti, la quale, almeno con Cardarelli, assunse quale modello il Leopardi delle *Operette morali* e dello *Zibaldone*, e si attuò soprattutto nella prosa d'arte. Per conto suo Cardarelli polemizzò sprezzantemente contro l'idealismo del De Sanctis e dei suoi successori e contro altre essenziali esperienze recenti, il Pascoli in particolare, e idoleggiò una forma intensamente letteraria e matura quale quella del nostro Cinquecento: le sue pagine di critica, decisivo documento di gusto, non reggono però alla lettura, e la sua straordinaria efficacia va ricondotta all'eloquenza d'una conversazione eccezionalmente stimolante. È sentenza comune che la più alta statura di Cardarelli debba ravvisarsi nella prosa, sobria e bassa di tono, ma come fremente nella sprezzatura, dei *Viaggi nel tempo*, delle *Favole della Genesi*, del *Sole a picco* ecc., specialmente nelle pagine di memorie familiari e paesane; ma questa opinione non rende adeguata giustizia al poeta dei *Prologhi* (1916) e dei versi successivi. La raccolta dei versi cardarelliani compone una sorta di autoritratto intimo, i cui temi sono svolti con mirabile esattezza e consequenzialità (si veda quello dell'autunno a Venezia, cioè l'ipotesi d'un cambio di stagione — punto a cui Cardarelli è sensibilissimo — in una città dove delle stagioni mancano i segni vegetali e agresti), con perentorietà di dettato (si veda l'inizio *Fu varcata...*, in passivo) e di accenti; e il cui rapido incalzare di libere unità ritmiche sempre più viene articolandosi nelle classiche misure dell'endecasillabo e del settenario.

Le *Opere complete* di Cardarelli sono ora raccolte in un volume dal Mondadori di Milano. Dall'edizione definitiva delle *Poesie* (chiamata anzitutto, 1934, *Giorni in piena*) si riproducono, nell'ordine ivi adottato (e avvertendo che anche i più antichi e famosi, quali *Il sonno della vergine*, sono stati soggetti a notevoli varianti), alcuni dei componimenti poetici più eccellenti.

SALUTO DI STAGIONE

Benvenuta estate.
Alla tua decisa maturità
m'affido.
Mi poserò ai tuoi soli,
ricambierò alla terra
in tanto sudore caldo
delle mie adempiute nutrizioni
i suoi veleni vitali.
Lascio la primavera
dietro di me
come un amore insano
d'adolescente.
Lascio i languori e le ottusità,
i sonni impossibili,
le faticose inerzie animali,
il tempo neutro e vuoto
in cui l'uomo è stagione.
Io che non spunto a febbraio coi mandorli,
non mi compiaccio all'arido sapore
di sasso che acuisce
il gusto dolce dell'acqua dei rivi,
alle goccioline chete
di nuvola randagia
che vanno in punta di piedi
in compagnia dei pensieri,
non colgo il biancospino;
che amo i tempi fermi e le superfici chiare,
e ad ogni transizione di meriggio,
rotta l'astrale identità del mattino,
avverto gli spazi irritarsi,
e sento il limite e il male
che incrinano ogni cambio d'ora,
saluto nel sol d'estate
la forza dei giorni più eguali.
Ai punti estremi, alle stagioni violente,
come sotto il frantoio dei pericoli
dove ogni inquietudine si schianta

prendo le sole decisioni buone,
la mia fuggiasca fecondità
ritrovo.

AUTUNNO VENEZIANO

L'alito freddo e umido m'assale
di Venezia autunnale.
Adesso che l'estate,
sudaticcia e sciroccosa,
d'incanto se n'è andata,
una rigida luna settembrina
risplende, piena di funesti presagi,
sulla città d'acqua e di pietre
che rivela il suo volto di medusa
contagiosa e malefica.
Morto è il silenzio dei canali fetidi,
sotto la luna acquosa,
in ciascuno dei quali
par che dorma il cadavere d'Ofelia ¹:
tombe sparse di fiori
marci e d'altre immondizie vegetali,
dove passa sciacquando
il fantasma del gondoliere.
O notti veneziane,
senza canto di galli,
senza voci di fontane,
tetre notti lagunari
cui nessun tenero bisbiglio anima,
case torve, gelose,
a picco sui canali,
dormenti senza respiro,
io v'ho sul cuore adesso più che mai.
Qui non i venti impetuosi e funebri
del settembre montanino,

1 Dell'*Amleto* shakespeariano. « Mentre ella [Ofelia impazzita] s'arrampicava lì sopra [sul salice] per agganciare ai penduli ramoscelli le sue coroncine d'erba, un maligno ramo si schiantò ed i suoi erbosi trofei ed ella medesima caddero nel piangente ruscello. Le sue vesti si sparsero larghe e, come fosse una sirena, la sostennero alquanto. ... Ma a lungo non poté durare, ché in breve le sue vesti, fatte pesanti dall'acqua di cui s'erano imbevute, trassero la meschina dal suo canto melodioso a una fangosa morte » (fine dell'atto IV, traduzione di Gabriele Baldini).

non odor di vendemmia, non lavacri
di piogge lacrimose,
non fragore di foglie che cadono.
Un ciuffo d'erba che ingiallisce e muore
su un davanzale
è tutto l'autunno veneziano.
Così a Venezia le stagioni delirano.
Pei suoi campi di marmo e i suoi canali
non son che luci smarrite,
luci che sognano la buona terra
odorosa e fruttifera.
Solo il naufragio invernale conviene
a questa città che non vive,
che non fiorisce,
se non quale una nave in fondo al mare.

CARATTERE

Vivo di sogni e di speranze pazze.
Nella mia libertà come sepolto
vedo passare i giorni,
sempre nuovi per me, sempre diversi.
Giorni ch'io vivo e perdo
come chi si costringe
in oscura caverna
a castigar la sua brama di luce.
Poi per le strade uscendo sul crepuscolo
lo incalza il disperato desiderio
di rincorrer quell'ora che gli sfugge.
Sempre avrò amore al mondo e brevi gioie.
E noie, disgrazie, mai mi parranno
meno precarie e meno tollerabili.
Ché non c'è nulla di continuo e certo
nella mia vita, fuor che il vario inganno
della fortuna e le malle del tempo.
Non son felice e nemmeno cerco d'esserlo.
A me, lamenti, querule rampogne,
effusioni soverchie, non s'addicono.
E nelle pene estreme aridi ho gli occhi.
Mi chiude nello sdegno un dio la bocca.

Il non potere e non volere insieme
 fanno un tale groviglio entro il mio petto
 come radici d'una vecchia pianta
 che non crolla per impeto di vento
 e solo il fulmine potrà schiantare.

IL SONNO DELLA VERGINE ¹

Fu varcata una sera con tua madre
 la soglia della tua stanza,
 o vergine scontrosa,
 e ti vidi dormire.
 Stavi lì, sul tuo letto, supina,
 immobile e senza respiro,
 finalmente domata.
 Nulla d'angelico era in te che dormivi
 senza sogni, senz'anima,
 come dorme una rosa.
 E un po' del tuo colore
 se n'era andato.
 Chiuso il volto, rappreso
 in un sonno lontano
 e gonfio d'occulto fermento,
 lievitavi dormendo, come un tempo
 nel grembo materno.
 E io vidi, fanciulla,
 il tuo sonno stupendo.

ALLA MORTE

Morire sì,
 non essere aggrediti dalla morte.
 Morire persuasi
 che un siffatto viaggio sia il migliore.
 E in quell'ultimo istante essere allegri
 come quando si contano i minuti

¹ Per contrappunto al *Sogno della vergine* pascoliano.

dell'orologio della stazione
e ognuno vale un secolo.
Poi che la morte è la sposa fedele
che subentra all'amante traditrice,
non vogliamo riceverla da intrusa,
né fuggire con lei.
Troppe volte partimmo
senza commiato!
Sul punto di varcare
in un attimo il tempo,
quando pur la memoria
di noi s'involerà,
lasciaci, o Morte, dire al mondo addio,
concedici ancora un indugio.
L'immane passo non sia
precipitoso.
Al pensier della morte repentina
il sangue mi si gela.
Morte, non mi ghermire,
ma da lontano annunciati
e da amica mi prendi
come l'estrema delle mie abitudini.

EMILIO CECCHI

Nato a Firenze nel 1884 (le sue prime collaborazioni sono a riviste fiorentine, dal « Marzocco » alla « Voce »), prima dei trent'anni si trasferì a Roma, dove morì nel 1966. Per i suoi saggi giovanili (*L'arte di Rudyard Kipling*, 1911; *La poesia di Giovanni Pascoli*, 1911, ristampata postuma, 1968, con altri scritti pascoliani; la raccolta di *Studi critici*, 1912; il primo, rimasto unico, volume della *Storia della letteratura inglese nel secolo XIX*, 1915) l'autore acquistò la sua prima fama come critico, anzi, assieme ai pur diversissimi Borgese e Serra, come esponente d'una nuova critica lontana dal razionalismo crociano (e in definitiva anche desanctisiano): nel caso del giovane Cecchi, neoromantica e psicologicamente drammatica, soprattutto volta a rappresentare per via d'immagini i mondi degli autori studiati. Tuttavia quell'intricata maniera si schiarì attraverso un assiduo esercizio militante sui quotidiani, durato fino all'ultimo (Cecchi è stato un giornalista principe): in questa produzione, solo parzialmente raccolta in volumi (*Scrittori inglesi e americani*, *Di giorno in giorno*, *Ritratti e profili*, *Libri nuovi e usati* ecc.), si assiste a un progressivo illimpidimento e affinamento formale, a detrimento della tensione problematica. Questo è però soltanto un aspetto della ricchissima personalità di Cecchi, posseduta da un'inesauribile curiosità intellettuale, che entro una vasta gamma d'interessi ritagliava poi settori specializzati (la letteratura inglese otto- e novecentesca, la pittura toscana dell'Ottocento e delle origini, le descrizioni di animali ecc.): tra questi interessi sono da segnalare quelli storico-artistici, in gioventù militanti, poi spostati sui macchiaioli (ai quali si dedicò in particolare durante la condirezione, con Roberto Longhi, di « Vita artistica »), infine stabilizzati sui « primitivi » (*Trecentisti senesi*, 1928, poi *Pietro Lorenzetti*, *Giotto*, *La scultura fiorentina del Quattrocento*); Cecchi lavorò anche per alcuni anni nell'industria cinematografica.

Ma lo scatto fondamentale della sua carriera avvenne quando egli applicò il suo atteggiamento critico-saggistico alla propria esperienza vitale, specialmente all'esame della natura. Sorse perciò quel particolare genere di « elzeviro » (poiché si realizzava entro la misura di due colonne nella terza pagina di un quotidiano) a cui qualche volta si diede il nome della sua prima raccolta di questo tipo (1920), *Pesci rossi*, a cui poi seguirono *L'osteria del cattivo tempo* (1927), *Qualche cosa* (1931), *Corse al trotto* (1936). Tali « saggi », introspettivi anche quando la materia è esterna e oggettiva (più che agli *essais* nella tradizione di Montaigne, essi possono ricollegarsi agli *essays*, prima umoristici, poi lirici, e sempre squisitamente venati di cultura, del sette-ottocentista inglese Charles Lamb), costituiscono un risultato fondamentale della prosa d'arte del secolo, spesso connotata come rondista dal titolo della rivista alla cui fondazione Cecchi collaborò proprio nel 1919. Da una base di sintassi analitica e frantumata questa prosa passò gradatamente a una fusione melodica non immemore, nella sua pur familiare raffinatezza, degli incanti dannunziani, e getta luce, ora più velata ora più cruda, sulle zone buie e segrete del vivere quotidiano, esplorate da un'acerrima sensibilità magico-religiosa. Ai « saggi » si ricollegano le pagine di viaggio (negli Stati Uniti e nel Messico, in Grecia, nell'Africa portoghese) poi raccolte nei volumi *Messico* (1932), *Et in Arcadia ego* (1936), *America amara* (1939), *Appunti per un periplo dell'Africa* (1954), tutte affacciate su paesi comunque esotici con un'inquietudine ancora vociana. Il ritratto dello stilista non sa-

rebbe compiuto se non tenesse conto delle traduzioni (esercizio quasi inevitabile in uno stilista): da *Manalive* (1912), reso come *Le avventure di un uomo vivo* (sulla « Ronda » del 1920), umoristico romanzo del cattolico inglese G. K. Chesterton (1874-1936), ai *Pittori italiani del Rinascimento* (1936; la prima edizione dell'originale è del 1894-1897) del celebre critico nordamericano (ma stabilito nei dintorni di Firenze) Bernard Berenson (1865-1959), la cui veste inglese è assai più dimessa del prezioso italiano di Cecchi.

Si rappresenta qui l'autore con esempî trascelti, in ordine strettamente cronologico, dai suoi varî campi d'attività: il critico letterario, a uno dei suoi livelli anche stilisticamente più mossi, la vivacissima stroncatura di Walter Scott nella *Storia* (edita dal Treves di Milano); il saggista (nella specie, « animalista »), nel capitolo che diede il titolo a *Pesci rossi*, e il viaggiatore, nelle pagine di *Messico* (che comprende una parte sulla California) dedicate a Hollywood, la metropoli dell'industria cinematografica, qual era attorno al '30 (si veda oggi, presso il Mondadori di Milano, il volume *Saggi e vagabondaggi*); il traduttore, in un capitolo dal libro del Berenson, il VI della sezione *Pittori dell'Italia settentrionale* (ora presso il Sansoni di Firenze); il critico dell'arte figurativa, in un paragrafo del *Giotto* (edito dal Hoepli di Milano). Si rilevi come in sostanza il traduttore applichi al maestro la maniera elaborata per proprio conto, dai *Trecentisti senesi* in giù, e cioè dall'epoca del sodalizio con Roberto Longhi, che determinò qualche vicendevole influsso formale.

DA « STORIA DELLA LETTERATURA INGLESE NEL SECOLO XIX »

EPICO-LIRICA DELLO SCOTT

Purtroppo, l'opinione generale è ancora orientata diversamente. E il pubblico meno rozzo andato nel tempo raccogliendosi intorno a Miss Austen¹, non basta a bilanciare la solennità del consenso che accompagnò, troppo a lungo, la loquace letteratura di Walter Scott (1771-1832). Pure ieri l'Arnold² osservava che lo Scott lasciò qualcosa di più « perfetto » di ciò che uno Shelley può aver lasciato: strana momentanea infiltrazione di passività collegiale nel pensiero d'un critico attento. Il Carducci, ostico ad ogni romanzeria, cercava di porre assai in alto lo scozzese trattandosi di umiliar gli esaltatori del Manzoni. Ma anche oggi un Goldwin Smith, da citarsi soltanto perché riassume il pensiero de' molti, afferma che per potenza fantastica Walter Scott non ha superiori che Shakespeare e Omero. Misurata all'entusiasmo che accolse quell'opera la frase non sembra eccessiva. Lo Scott somministrò di che sognare alle tribù e alle generazioni. Anche mal disposti, se riapriamo uno de' suoi romanzi migliori:

¹ La romanziera Jane Austen (1775-1817), la cui valutazione positiva apre il capitolo (*Miss Austen e Walter Scott*; al paragrafo, qui riprodotto, sull'epico-lirica segue quello sul romanzo dello Scott).

² Il critico e poeta Matthew Arnold (1822-1888). Lo Smith (morto nel 1910) fu uno storico radicale, trasferitosi da Oxford negli Stati Uniti e poi in Canada.

Waverley, *The Antiquary*, *Ivanhoe*, *Quentin Durward*, la foga della eloquenza un poco può ancora trascinarci. Gli arazzi che ci piacquero da bambini posson renderci anche oggi un quarto d'ora di oblio. Oblio: perché lo Scott riesce soltanto a narcotizzare con una invenzione copiosa, simile a quella dei sogni veementi, nei quali si smarrisce coscienza di rapporti e senso dell'assurdo. Ciò cui non riesce è creare un personaggio intimamente persuasivo, un gruppo di azioni dalla ragione autentica e resistente. Dicono per ispiegarlo e iscusarlo: lo Scott rappresenta atti non causalità. Ma se abbiamo visto in Miss Austen piuttosto gli eccessi logaritmici della preoccupazione razionale, non illudiamoci sulla vitalità possibile d'una serie di azioni del tutto ignare, assenti dalla propria causa interiore.

In breve dunque per noi la forza dello Scott consiste d'una facilità di colorita ebbrezza, con intenerimenti come quelli degli ubbriachi. Può divertire non crescere esperienza. La sua letteratura ha tutte le qualità della letteratura inconscia e improvvisata che perciò appunto risulta infallibilmente popolare. I critici sanno con troppa acuzie giustificare senilmente ogni cosa; gli artisti giudicano con equità più marziale e vitale. In pieno romanticismo, il Beethoven non riusciva a sopportare Walter Scott. Per parlar sullo Scott prima di tutto bisogna dimenticarsi d'Ettore e di Andromaca, di Amleto e di Ofelia; bisogna lasciare il terreno dell'arte vera e grande e in fondo dell'arte. Allora soltanto si può procedere onestamente.

Di certo, chi interpreta romanticismo come medioevale ritorno pittoresco di monaci, donzelle, crociati e chiaro di luna, non può studiar nessuno autore con più deferenza dello Scott, che fu l'accollatario³ di questa mercatanzia. Ma il medievalismo pittorico è quasi da un secolo tramontato; e il romanticismo come fatto ideale resiste per elementi ben più gravi. Se lo Scott non riconobbe che quel medievalismo, vuol dire egli esprime soltanto un romanticismo tradito, abortivo. E in realtà pochi scrittori lavorarono tanto rumorosamente e con tanto guadagno sopra un contenuto più smontabile, fittizio. Le forze politiche, economiche e sentimentali che, in Inghilterra, nella giovinezza dello Scott, avevano reagito alla rivoluzione, andavano precisandosi in una tendenza per la quale il paese spostava le basi finanziarie dall'attività agricola e mercantile nelle grandi industrie. Si introduceva, nell'ordinamento feudale e plutocratico, il fermento popolare, a scioglierlo e rinnovarlo. Lo Scott non avvertì che le tracce negative del processo, vide il tramonto d'una aristocrazia aureolata della gloria d'aver tenuto testa, quasi unica in tutto il mondo, alla forza soverchiante uscita dal Terrore⁴. Non capì che era l'universale fattore democratico nel suo adattarsi alla vita inglese, il dissolvente del romanticismo feudale. Credette di poter basare un'opera vera sul sentimento di rammarico d'una aristocrazia chiamata fuor dei castelli e delle proprietà rurali, ai cimenti della vita nuova. Le leggende degli

3 « Appaltatore ».

4 La Gran Bretagna, quasi ininterrottamente guidata da governi *tories* (conservatori) con Pitt e suoi discepoli, combatté la Francia rivoluzionaria e poi napoleonica dal 1793 al 1815.

antichi capi locali, guerreggianti contro i primi re che unificarono la nazione inglese, gli servirono a parar di colore questo egoistico frammentario sentimento contemporaneo, contraddetto dalla serietà della vita attorno. Se un Coleridge e un Wordsworth, dagli entusiasmi rivoluzionari, passarono ad atteggiamenti di reazione per un processo involgente dal loro punto di vista con la critica al rozzo attivismo giacobino una più vasta spiritualità, lo Scott fu determinato dal solo istinto pratico e dal piacere ornamentale⁵. Va pensato come si pensano gli artefici di importanza secondaria, i quali applicarono nella rinascenza con pennello copioso le conquiste del primo naturalismo, e seducono all'avvicinarsi finché la loro opera si rivela quale è: un prodotto di volgarizzazione. Somiglia a un Filippino Lippi, a un Ghirlandaio, che saccheggian Botticelli e Masaccio per lusingare i loro borghesi protettori: solo che anche nelle infime perpetrazioni il Lippi e il Ghirlandaio rimanevano artisti formati alla dura scuola del rinascimento fiorentino, e lo Scott era un romantico scozzese dell'ottocento, senza gravi preoccupazioni d'arte, privo d'un profondo senso letterario.

Trovò pronto il medievalismo scoperto dal Chatterton⁶, empito di universalità dal Coleridge, della cui vitalità non esteriore e non pittoresca numerosi segni si moltiplicavano in Inghilterra, con le traduzioni di Dante⁷, l'interesse per la scolastica, ecc. Non sospettò quanto nel medievalismo fosse ossatura speculativa e morale, prese le fioretture, le mostreggiature, le pompe; e applicò commercialmente. Dante non gli piaceva. Un grasso e tenero temperamento lo proteggeva da ogni inquietudine intima, religiosa. In conclusione se non più cortesemente fu un parassita dell'ispirazione nuova, la ritorse contro sé stessa; fosse stato per lui l'avrebbe morta⁸ in un materialistico compiacimento. Di rado nello stesso individuo si fusero tanto senso pratico e ostinatezza lavorativa con tanta ingenuità mentale. Di rado il contenuto d'un'epoca, gravissima di futuro, fu sfiorato con spirito così puerile. E la terribilità dell'epoca che risuona tutta d'un mistico rombo e la puerilità del favoleggiatore fecero un incontro che piacque, ché gli uomini nelle contingenze più complesse sembra si divertano a rassomigliare a fanciulli chiassanti in una polveriera. Il ribollimento, l'eccitazione rivoluzionaria furon coperti negli aspetti di una mascherata cui tutti potevano partecipare.

E anche nelle ballate e nei poemi epico-lirici, meno delle altre opere dello Scott subordinati a una preoccupazione pratica la quale nei romanzi e nella *Vita di Napoleone* andò crescendo fino all'impudore, non è di molto superata la dignità

5 Sembra evidente l'influsso della distinzione berensoniana, qui certo non ortodossamente applicata, fra « decorazione » (valore sensibile immediato) e « illustrazione » (contenuto semantico).

6 Della brevissima vita di Thomas Chatterton (1752-1770, suicida per veleno), celebrata da tutti i romantici inglesi e da Alfred de Vigny, restano soprattutto i versi di tema medievale in linguaggio e metro arcaici, che egli attribuì (riuscendo a ingannare molti anche non inesperti lettori) a un immaginario monaco di tre secoli indietro, Thomas Rowley.

7 La traduzione in versi sciolti (*Inferno*, 1805; l'intera *Commedia*, 1814) di H. F. Cary dovette la sua fama al Coleridge, amico dell'autore, e al Foscolo.

8 Arcaico toscanismo, « uccisa ».

della oleografia. Lo Scott rifece un Chaucer ed uno Spenser⁹ di maniera, applicando le trovate prosodiche dello Chatterton, del Southey¹⁰, del Coleridge; e con una certa abilità manuale desunta dalla pratica di poesie popolari antiche ch'egli sapeva a mente numerose anche prima di conoscer l'alfabeto, e fin da giovinetto andava collezionando, ottenne risultati di liquida felicità, di agevole grazia. Gli mancava lo scrupoloso istinto verbale, lo intuito ritmico raffinato, che d'altronde sarebbero stati inconciliabili con la sua produzione sempre più celere. Trattò i ritmi narrativi con abilità di movimento che raggiunse il colmo negli anapesti a effetto di galoppo e di danza. Da G. M. Lewis mediocre poeta ma studioso buono, il quale trasferì nella letteratura inglese forme della ballata e della romanza tedesca, imparò quanto poteva servirgli della maniera del Bürger¹¹ e del Goethe. Certo affrettandosi con gli anni la qualità prosodica, mai suprema, si deteriora, le risoluzioni e le equivalenze divengono meno assortite, l'ottonario che, in *Christabel*¹², il Coleridge aveva trattato con diteggiatura miracolosa, si fa prolisso e scampanellante. La torrenziale fluidità nei metri narrativi, necessaria onde non lasciar tempo a distinguere quanto nella ispirazione fosse malsicuro, la effeminata insufficienza nel distico eroico e nel verso sciolto, la vera e propria ridicolaggine nella prosodia drammatica, confermano il carattere provvisorio, improvvisante della musa. I più studiati poemi, da *The Lay of the Last Minstrel* (1805) a *Marmion*; da *The Lady of the Lake* a *Don Roderick* (1811), stanno alla *Ballata della Carità* e a *Christabel*, come le riduzioni commerciali alle scoperte di qualche maestro incontentabile e solitario.

S' incomincia con romanze e serenate, che moltiplicheranno poi quali intermezzi melodici nei romanzi. Serenate di amore senza amore, canti immaginari di ventura. Il Sire promette alla Dama il più giovine figlio, ma la Dama piange e non si consola. La chiesa è parata, i bruni ceri ardono, lo sponsale è imminente: ma la Dama è lontana con l'amante, un ribelle del Border¹³. E così via. Palafreni e falchi; paggi e donzelle; alleanze e tradimenti. Entrano personaggi del Burns¹⁴ camuffati con antichi costumi villerecci, e parlano un vernacolo contadino sotto l'elmetto da avventuriere. Dal *Golden Treasury* del Palgrave¹⁵ si ricava

9 Il poeta trecentesco Geoffrey Chaucer [pronunciare *čəʃ*] e il cinquecentesco Edmund Spenser.

10 Robert Southey [da pronunciare *sauði*] (1774-1843), poeta un tempo assai celebrato, popolare per le ballate.

11 G. A. Bürger (1747-1794), autore fra l'altro delle famose ballate tradotte dal Berchet, ma a sua volta ispirato (come ovviamente il Southey) alla raccolta di antiche ballate e romanze inglesi di Thomas Percy.

12 Poema del 1797-1802, stampato solo nel 1816, ma allo Scott noto in manoscritto. È citato più sotto con l'*Excellent Ballad of Charitie* (si noti la grafia arcaica) del Chatterton, dal quale del resto *Christabel* deriva la parte anapestica del suo schema ritmico.

13 La regione di frontiera tra Inghilterra e Scozia, di cui appunto lo Scott (nato a Edimburgo) era originario, e della quale pubblicò una raccolta di poesie popolari (*The Minstrelsy of the Scottish Border* [il repertorio lirico della frontiera scozzese]).

14 Il poeta scozzese Robert Burns (1759-1796).

15 L'antologia *Golden Treasury of English Songs and Lyrics* [Aureo tesoro di canzoni e liriche inglesi] (prima edizione 1861) di F. T. Palgrave.

l'impressione quanto più nobilitata di questa produzione epico-lirica dello Scott attraverso una cautiissima scelta.

Ma dalle serenate alla scenografia con corto trapasso, i numerosi poemi, i romanzi in versi succedutisi fra tanto fervore di pubblico, non riuscirono in realtà che un'esibizione continuata di scenari e una proiezione di fantasticaggini su prospetti suggestivi, quali sono oggi provvedute dai « panorama »¹⁶ e dai teatri di ballo. Allo Scott non interessava il paesaggio di per sé, inteso naturalisticamente. Il paesaggio lo interessava come possibile sfondo per uno spettacolo in costume: in ogni brughiera riconosceva un campo di battaglia. Alla passione persianeggiante, cinese, turchesca che si ritrova nel mobilio e negli abiti dell'epoca¹⁷ come nelle poesie del Collins, del Cowper e del Metastasio, seguita la passione dell'eroica primitiva, lo Scott non soltanto lusingò l'orgoglio dei proprietari di castelli a ponte levatoio e arrangiati di armature ed arazzi, ma provvide ai poveri gli economici sostituti. I borghesi visitarono la sua opera con l'emozione con cui in un museo si additano un'alabarda, e congetturano sulle ammaccature d'una corazza: ferite in qualche battaglia leggendaria; o in una bottega di robivecchie di conoscenza, si provano in testa un morione. Lo sconnesso degli avvenimenti, la mancanza d'ogni serietà costruttiva, troppo assicurano che lo Scott non aveva altro interesse fuori di quello coloristico, appena svariato dalla patetica interruzione di qualche canzonetta, di qualche avemaria. Gli intrecci e i gridi delle pseudo-passioni scappan di mente appena letti; e dalla massa dei poemi non emergono che quadri staccati: per esempio la descrizione delle basaltiche rive di Skie¹⁸, nel terzo canto del *Lord delle Isole* (1815) del resto fra i poemi più disfatti; soprattutto la parte prima del canto primo della *Signora del Lago*, ricca di trasparenze nella materia verbale e di delicatezze evocative: lo Scott supremo. Si tratta di impressioni di retina e d'orecchio: un cervo che beve, suoni di corni lontani, galoppi di cavalli, l'apparizione d'un cacciatore fra due neri veltri di Sant'Uberto¹⁹, un lago d'oro a tramonto incassato nelle nere risecature della montagna. Ma se in mancanza di meglio, lo Scott fosse sempre così terso, lineare, come un Millais, come un Holman Hunt²⁰ meno mistici e meno calligrafici! Se riuscisse sempre, in una modesta arte di novelleria pittoresca, traducendo la visione d'un mondo barbarico nella mollezza d'una stampa su velluto, a evitare il gran comico di certi apparati di spavento! E invece, non si finisce senza cadute neppur *La signora del Lago*. Chi non ride, dell'autore e del suo pubblico, quando Roderick Dhu portandosi dietro per la montagna Fitz James a mostrargli come

16 Spettacolo le cui immagini erano rappresentate su una superficie cilindrica eventualmente rotante innanzi allo spettatore: qui indeclinabile perché invenzione anglo-francese tra fine Settecento e primo Ottocento.

17 È la moda del rococò, particolarmente nel mobilio Chippendale. William Collins (1721-1759), autore fra l'altro delle *Persian Eclogues*, e William Cowper (1731-1800), poeta preromantico; il nostro Metastasio è menzionato per le sue leggiadrissime *Cinesi*.

18 L'isola di Skye, una delle Ebridi Interne.

19 Razza di segugi (ora nella linea originaria quasi scomparsa), da cui l'inglese *bloodhound*.

20 I pittori J. E. Millais [pronunciare *millei*] (1829-1896) e W. H. Hunt (1827-1910), con D. G. Rossetti fondatori del movimento prerafaelita.

lo tiene in dominio fischia, e di dietro a ogni rupe e a ogni cespuglio si vedono sbucare teste di guerrieri che paion acquattati cacciatori coi panioni e il barbagianni? Non mancan testimonianze d'una buona fede commovente nello Scott, che non pregiudica la destrezza finanziaria. Eppure, arrivato a queste pagine, uno si chiede: Possibile non si beffasse dei suoi lettori? — Ma i suoi lettori altro che sospettare! Si ingolfavano nelle enormità romantiche, diventavan sempre più esigenti, truculenti, come a Roma nei circhi gladiatori la plebe. E lo Scott, che era un pacione, durava fatica a tener dietro al crescendo feroce; e in questi poemi si percepiscono tracce progressive del suo stento per corrispondere a una richiesta che non si confaceva affatto alla sua natura. Dalle placide immaginazioni di scenari antichi, entro le quali faceva muovere personaggi di convenzione non mancando mai la pura fanciulla, il cavalier leale che confortassero il candore indigeno ancor tutto scandalizzato delle crudeltà giacobine, fu trascinato all'infatuamento, e dovette per forza servirsi dei più convulsi espedienti ossianici ²¹. Gli eroi, ogni minuto, digrignano i denti e metton mano alle spade; e il lettore odierno non sa rendersi conto dei loro enormi scatti passionali. «Io sono tuo padre!». «Egli era tuo fratello!». E via con le più meravigliose agnizioni. Lo Scott provvede nel testo e nelle note lunghe esatte genealogie de' torti scesi per li rami, come se in poesia una diagnosi di ereditarietà valesse per elemento espressivo! Veramente si tratta di marionette, che rammentano i personaggi dei drammi buffo-macabri composti dall'Heine a scherno del romanticismo. E lo stesso Scott tanto sentiva di camminar sul bagnato, che non gli pareva vero fuggir dalle sale dei concili, dai campi dei duelli e dagli agguati, e applicarsi in quelle raffigurazioni di genere che il Goethe e il Taine raffrontaron giustamente alle scene dei Teniers ²². Coi loro vassalli, coi cappellani, gli eroi pigliano a volo l'occasione di merendare, cioncare; e in queste allegrie tutti i vecchi motivi della novellistica popolare, gli aggruppamenti della conviviale e crapulona pittura fiamminga trionfano. Il medievalismo dello Scott mostra la sua faccia vera: sensuale, carnosa. Gli eremiti nelle celle dei boschi tiran fuori cosci di capra e si ubbriacano coi crociati.

E di sotto le caricature e i grotteschi traspariscono deformati i modelli che lo scrittore ebbe davanti; non ultimi il *Goetz von Berlichingen* del Goethe e altri tedeschi drammi romantici, ch'egli aveva tradotto o studiato sul primo della carriera; come più tardi doveva servirsi de' goethiani personaggi di Egmont e di Mignon ²³.

²¹ Ossian, leggendario bardo gaelico, del cui ciclo sono sopravvissuti manoscritti medievali; ma le presunte, fortunatissime, versioni di James Macpherson (1760, più il *Fingal* del 1761 e la *Temora* del 1765), volte poi in italiano dal Cesarotti, sono una contraffazione. L'Ossian ridonda di sommari mitologica preromantica.

²² Dinastia di pittori fiamminghi tra Cinque e Seicento, specializzata, specialmente col più grande, David il Giovane (1610-1690), in scene di genere.

²³ *Götz von Berlichingen*, dramma giovanile di Goethe (redazione definitiva 1773), storia del fallimento d'un avventato cavaliere del diritto; un personaggio affine è quello eponimo di *Egmont*; Mignon è l'eroina femminile del romanzo *Wilhelm Meisters Lehrjahre* [Gli anni di noviziato di W. M.], come già della prima redazione, *W. M. theatralische Sendung* [La missione teatrale di W. M.].

DA « PESCI ROSSI »

PESCI ROSSI

I pesci rossi nella palla di vetro nuotavano con uno slancio, un gusto di inflessioni del loro corpo sodo, una varietà d'accostamenti a pinne tese, come se venissero liberi per un grande spazio. Erano prigionieri. Ma s'erano portati dietro in prigione l'infinito. Il più straordinario però era questo: soltanto visti di profilo eran pesci veri e propri. A parte la gradevole pazzia del loro colore, visti di profilo erano assolutamente pesci soliti, di forma familiare, come i pesci del miracolo dei sette pani, o come quelli che ognuno la domenica può tirar su da un argine con l'amo o con la rete.

Quando davano un colpo di coda, un guizzo e si mettevano di fronte, la cosa cambiava. La loro faccia dalla grande bocca arcuata diventava sotto la fronte montuosa una maschera rossa di malinconia impersonale e disumana. Posata ai lati sulle branchie, come sur un motivo di decorazione, pareva resa anche più astratta dalla fissità dei grandi occhi neri cerchiati d'oro.

Di profilo eran piccole triglie e sardelle purpuree. Di faccia erano vecchi mostri arcigni dell'epoca dei Han¹; draghi millenari imbronciati. Di profilo evocavano canneti e graziose scogliere. Ma di faccia pareva venissero fuori da un panorama amorfo, da un oceano pacifico e velato, e la loro palla d'acqua diventava semplicemente *l'acqua*. E così le parti del mondo principiarono anche per me ad essere qualcosa più d'una distinzione geografica, a contenere una metafisica, una teologia. Cominciai a orientarmi in quell'enigma che è l'oriente. Era la mia prima esperienza in materia, a banco di pasticciare, aspettando un caffè. Ma io non ho mai badato a' luoghi quando si trattava di accrescere la mia coltura.

Da allora, in fatto d'oriente, d'arte orientale, di coltura orientale, ho saputo dove metter le mani. Tutte le volte che sopra un mobile di lacca vedevo un pingue ed elegante cavallo di bronzo, con la criniera a treccine e la coda come un grappolo d'api, sapevo che bastava mi spostassi di pochi palmi e questo cavallo si trasformava in una truce chimera. Tutte le volte che una poesia dell'antica Cina o del nuovo Giappone mi trasportava nell'atmosfera del più insospettabile idillio, sapevo che bastava guardassi un po' meglio e fra l'erba del prato idillico avrei visto luccicare la coda di un drago, e fra i rami dell'arbusto il viso argenteo di uno spettro. Tutte le volte che nell'angolo di una pittura scorgevo il pellegrino o la volpe o il gallo cedrone stringersi, rannicchiarsi come impauriti sotto il dilagare del cielo, sapevo ch'essi avevano non una ma mille ragioni di spavento, perché quel cielo era davvero troppo bianco e troppo deserto per non essere un cielo serpeggiato d'invisibili demoni.

¹ Dinastia cinese fondata alla fine del III secolo a. C. e durata oltre quattro secoli.

In alcune liriche giapponesi contemporanee, ecco tutti i segni di questa misteriosa duplicità e inversione. *Orme d'amore*:

« A una sosta ci volgiamo: sulla sabbia della spiaggia due sole tracce di passi segnate dal nostro amore ».

Se si trattava di dare un senso di orme sparse in una immensità e solitudine tanto vasta ch'è perfino inumana, bisogna riconoscere che cotesto idillio è perfetto. *Serata nebbiosa*:

« Crosco d'un torrente lontano! Lasciando il gruppo degli uomini che circondano il bracere rustico, le alte montagne si immergono nella sera, ma dal cuore di esse la nebbia fuma pianamente a inghiottire anche quel gruppo ».

È un paesaggio inapprezzabile, chi ami fantasticare una natura informe e fumosa che divora gli uomini e il loro mondo con la terribile semplicità d'un trapasso d'ora, d'un calare di nuvole, d'un mutare di tinte. Un altro motivo:

« Che brivido di sudore freddo nel sogno; ho sentito stridere due pezzi di vetro strofinati fra loro da uno strano ragazzo ossuto ».

E cotesto è il dolore che non si decifra e diventa ossessione fisica, mania visiva, fantasma irrecusabile, oggettivo. *Le nuvole del mattino*:

« Le nuvole del mattino mi fanno pensare a migliaia di gamberi rossi che sbucano in fila dalla grotta azzurra del cielo ».

Ma pensiamo un momento alle idee che gli europei si fecero sempre del cielo. Una prima idea fu che fosse un palazzo reale posato sulla cima d'un monte, e che vi si riunissero Giove, Marte, Venere e tutti gli altri dei, di ritorno dalle loro imprese e da' loro amori, come re, regine e principi d'una corte terrena. Un'altra idea fu che fosse il vero mondo degli uomini, del quale il mondo quaggiù non era che l'anticamera, la sala di aspetto. Un'idea oligarchica, la prima. Un'idea democratica, la seconda. Tutte e due fondate essenzialmente sulla persuasione che il cielo è degli uomini o non è di nessuno. E a nessuno venne mai in mente di sostenere che il cielo è dei gamberi. A nessuno venne mai in mente di sostenere che il cielo è qualche cosa di simile a una grotta marina abitata da gamberi rossi, le nuvole, che all'alba sbucano in lunghe file, barcolloni barcolloni. L'idea più spontanea che si presenta a un europeo vedendo una nuvola, è ch'essa non è affatto un gambero, né un granchio, né un'altra bestia stravagante, ma è il fumo di una casa come la sua, con una moglie e dei bambini come i suoi; una casa che sta dall'altra parte di quel monte o di quel muro. Se ci fu una volta un gran personaggio, d'un gran poeta europeo, che asserì di vedere un cammello, una donnola, una balena in una nuvola, cotesto personaggio non fu altri che il povero Amleto quando le circostanze della sua vita disperata lo ridussero a tanto da dover fingersi pazzo.

E vorrei dire, sommariamente, che quasi sempre dove un europeo mette il sublime, un orientale mette il mostruoso. E dove un europeo esprime la confidenza e l'amore, un orientale esprime il sogno e lo stupore. E dove un europeo si ripiega sur un dolore e musicalmente lo ragiona, un orientale lo esteriora² e lo stampa in un'immagine macabra o grottesca. Aggiungerò che un europeo può diventare orgoglioso, e perciò anche rettorico, nel suo impegno a decifrare questo mondo, col quale si trova alle prese, traverso l'unica misura che è stata data all'uomo, e che è la sua umanità. E un orientale sarà quasi sempre modesto, e godrà delle rivelazioni che sono il retaggio dei modesti, nella sua cura di assentarsi e sopprimersi davanti al mistero di questo mondo. Ma in quell'orgoglio c'è anche una generosità e una intrepidezza. E in questa modestia c'è anche un nihilismo e una viltà. Così un europeo avrà principalmente un dio o degli dei. Un orientale ha principalmente dei dèmoni. Un europeo finirà magari per sostituire sé stesso a Dio; ma questa sostituzione è ancora il segno d'un bisogno essenzialmente religioso di unità col mondo. E un orientale affermerà religiosamente la impossibilità di ogni attuale rapporto fra sé e il mondo, si farà cioè una fede della formula più atea e irreligiosa. Un europeo potrà dimenticare la natura. Ma un orientale si dimenticherà piuttosto dell'uomo; e nel suo scrupolo di non ingombrare la natura, di non turbare il mondo, lascerà il mondo tanto solo che finirà coll'empirarsi di fantasmi come un campo trascurato s'empie di scimmie e di topi.

Questi eccessi, naturalmente, non si danno senza compensi. E se l'orientale ha dèmoni invece di dei, ciò sta anche a significare che i suoi dèmoni gli escono così originali e attraenti da fargli scordare perfino Dio. E se un rametto di rose scempie gli tiene il posto di tutta la gloria umana, vuol dire che questo ramo riceve dai suoi occhi una bellezza magica e quasi sovrumana. Anche in coteste liriche quanti esempi di tale bellezza! Quale arte di silenzi e di spazi, per modo che ogni immagine, volta a volta, trae dall'immensa solitudine ch'è la sua atmosfera naturale, un che di trasfigurato e visionario che fissa e pietrifica la preziosa qualità della sua materia figurativa in una gelidità colorita e quasi funebre.

E come nell'antica poesia cinese le scale eran di giada, e i ponticelli s'inarcavano sul fiume come tigri, e i padiglioni sulle acque specchianti eran di bianche e verdi porcellane, e i caratteri tracciati dal pennello sul foglio parevan capelli di donna recisi, qui la pioggia di primavera celsa gli amanti come *una persiana d'argento*, e l'autunno è simile a un salone di Reggia perché alberi, uccelli, foglie, tutto è placcato d'oro. E il mare è un immenso pavimento di *facce pallide di guerrieri*, con i turcassi d'argento sul dorso. E il canto del grillo crea nella notte lunare *case* di filigrana. Ma tanta materialità di rapporto non sta che in funzione di un ultimo

² Verbo del tutto inconsueto (per il francesismo *esteriorizzare*), citato peraltro nel *Dizionario moderno* del Panzini come termine di metapsichica (« *Esteriorare*. Nel linguaggio degli spiritisti vale emanare da parte del medium un fluido di natura occulta, del quale si servirebbero gli spiriti per manifestarsi in forme che cadono sotto i sensi »).

bisogno di sfumato, d' incredibile, di irreale; e un termine dell' immagine si realizza fino alla violenza, solo per celare l'altro, facilitarne l'evasione, il mistero; sopprimerlo o renderlo irriconoscibile dentro un geroglifico ingannevole quanto preciso.

Cioè, ancora e sempre, il solito punto: che per noi la fantasia e il sogno hanno da essere soprattutto credibili, organici, penetrabili, abitabili, e si direbbe comuni. E per quest'altri hanno da essere, soprattutto, remoti e strani. E che per noi una cosa è lirica quanto più somiglia a sé stessa. E per questi altri, invece, quanto più esce di sé stessa. Nella più esaltata architettura europea, e pigliate il gotico, il barocco e magari lo stile del monumento di Lipsia ³, una porta rimane sempre, essenzialmente, una porta. Ma le classiche porte del santuario di Nikko? ⁴ Saranno incudini, saranno cappelli, saranno budini. Ma porte, vial! Concludete che una porta nostrana cerca sempre di far capire che lì è fatto per passarci, e che una porta orientale cerca in ogni modo di distogliere la mente da ogni idea di passaggio. Che un capitello europeo si sente in obbligo di garantire, possibilmente con stile, almeno con eleganza, che ciò ch'esso sostiene non cascherà in capo a nessuno. Ma un capitello di Nikko rappresenta più un crollo di linee che un sostegno; e più che alla stabilità della terra serve a far credere al terremoto.

Così qui si giunge al canto infinitamente dolce e bestemmatorio del giovane poeta morto tisisco:

« Io sono veramente un dio: la mite vacca mi offre il latte tepido e spumante dei suoi vitelli, e i pesci mi sacrificano la loro carne bianca per farmi guarire ».

Dove la scena idillica di un'offerta di latte e di pesci si compone intorno alla figura di un dio dissanguato; e la natura acquista più vivace illusione di tinte e di desiderî nell'orrida presenza della morte.

DA « MESSICO »

HOLLYWOOD

Il ritorno a Hollywood doveva valermi anche una esperienza meteorologica. Perché da quando son nato non avevo mai visto diluviare tanto furiosamente. Verso Culver City, dove sono gli studi della « Metro Goldwyn Mayer », le

³ Il monumento cinquecentesco in alabastro della famiglia Bachofen, in San Tommaso di Lipsia.

⁴ Nikkō, cittadina nel cuore dell'isola principale del Giappone (a nord di Tōkyō), famosa per i suoi templi dell'epoca Tokugawa (il nostro Seicento).

strade correivano fango fino al radiatore della macchina. E, sulla collina, le altissime travature dei pozzi di petrolio suggerivano l'idea di scheletri d'ombrelli, piuttosto che far pensare alla nafta ed al fuoco.

Los Angeles, Hollywood, Beverly Hills, Pasadena, Culver City, ormai costituiscono un'unica, immensa estensione abitata, che cresce ogni giorno. Una città senza disegno, alternata di grattacieli e baracche, ville principesche e casotti che cascano a pezzi, giardini d'Armida e serpai. Quell'aspetto provvisorio, coloniale, e quasi di stabilimento balneario che colpisce al primo arrivo in America, qui si accentua all'estremo. E nella devastazione della pioggia, il cemento, lo stucco e il cartone catramato, come in un teatro o in una fiera in putrefazione, grondavano da tutte le parti.

In ogni località si poteva credere di trovarsi in un campo cinematografico in abbandono. Gli apparecchi di pubblicità aggiungevano all'inganno; né occorre dire se qui la pubblicità assume ogni aspetto più pazzo. L'oggetto si esagera e deforma nella *réclame* di sé stesso. Una grande tazza d'argento posata sull'erba è una bottega da caffè. In un mulino a vento si compra il pane. Dentro la testa di una sfinge ci dicono il futuro. E tutta questa roba, tuffata in una brodaglia da Diluvio Universale.

Pioveva come non avevo visto plover mai. E un'altra cosa: a Hollywood, mi trovai a veder chiedere l'elemosina come in nessun altro posto. Per erudirsi circa l'abolizione americana dell'accattonaggio bastano cinque minuti, mettiamo, in Market Street, a San Francisco di California. Ma a Hollywood è un'ossessione. I questuanti, la più parte giovanotti decentemente vestiti, usano tutti la stessa frase: « d'aiutarli a pigliar un boccone ». Ed è un ritornello che si ha luogo a ricordare, quando poi si veggono, vicino all'ingresso degli studi¹, botteghe di pegno, con le vetrine piene di oggetti polverosi. Ma non siamo avari del nostro piccolo obolo. Un giorno, qualcuno di quegli accattoni sarà un astro.

Capitato a Culver City sul mezzogiorno, artisti e comparse, truccati e in costume di posa, sono nel ristorante che fa servizio all'interno dello stabilimento. Il salone del ristorante è tinto di verde. E il verde aggiunge risalto alla rossastra uniformità dei visi dipinti; li fa sembrare terrecotte in fila su tanti scaffali; mentre, su quel mattone, il biondo dei capelli diventa argenteo.

Sparati e cravatte, azzurri invece che bianchi, per ovviare al luccichio della tela inamidata. Una generale trasposizione di colori che dà nel fantomatico.

Fra l'altro, stanno preparando un nuovo *film* che si svolge in un ritrovo notturno. Molti attori sono in abito da sera. Le scollature son profuse come pomi in una mostra di fruttaiolo. Gli spacchi sulle schiene vanno a finire sotto la seggiola. Una sirena dalle cosce poderose non ha addosso che poche scaglie d'argento, e un 2 d'argento sulla nuda groppa. Ma non potrebbe immaginarsi, fra i commensali, contegno più disinteressato. Come negli studi d'artisti, nei circhi, nelle

1 Cinematografici.

compagnie drammatiche e negli ospedali, la domestichezza, la solidarietà nel lavoro scacciano il capriccio.

Mi ricordo, per contrasto, qualche settimana addietro, nel salone dell'albergo Fairmont a San Francisco, alcune attempate milionarie, tutte gioielli, che facevano a chi più alzava la gamba. E l'alzavano, non c'è che dire. Vecchie carcasse, venite a Hollywood a imparare un po' di contegno. È vero che là correva *whisky*; e qui, anche nei bicchieri, non corre che acqua.

BUSTER KEATON

Buster Keaton ha il dono delle apparizioni. L'avevo intravisto alcune volte, prima d'aver il piacere di starci insieme. E sempre m'aveva colpito quella sua maniera, naturalissima, eppure imperiosa, di diventare di colpo il centro d'una situazione, mettendoci di suo meno che niente.

Con altri artisti è tutt'altra faccenda. A notte inoltrata, da « Henry », un ristorante nel centro di Hollywood, Chaplin siede a un tavolino, in compagnia d'un panciutissimo personaggio. Chaplin è azionista del ristorante; c'è chi dice, proprietario assoluto. Quello con la pancia, direttore del locale, è un vecchio attore che ha parte nel *Circo* e nelle *Luci della città*. Chaplin viene a far quattro chiacchiere con lui; e intanto sorveglia la baracca.

A non sapere ch'è Chaplin, nessuno tuttavia se lo figurerebbe; da quel viso grassoccio, sorridente, infantile, che contrasta con i capelli precocemente canuti. In altre parole, per diventare Charlot, Chaplin ha bisogno dei baffetti e del tubino, del fuscillo di bambù e delle scarpe rotte. Non è una limitazione: ogni artista può scegliere i mezzi che vuole, quello che conta è il risultato. Ma Buster Keaton, non ha bisogno di nulla. È sempre pronto. E dovunque si presenti, crea una scena « alla Keaton ». Dicevo che ha il dono delle apparizioni.

Per transitare fra gli studi della « Metro Goldwyn », sparsi su una vasta estensione di terreno, egli si serve di un automobilino lillipuziano, color giallo; d'un tipo che qui va diffondendosi. Si scorge appena quella faccia seria seria, che sembra apparire sull'orlo d'una bagnarola. E ce n'è che basta.

O, sull'ora di colazione, eccolo che traversa la calca nel ristorante della « Goldwyn »: l'accappatoio, uso coperta indiana a strisce grigie e rosse, sulle spalle. Lo segue l'allenatore: un gigante con il berretto da fantino, e un'aria soddisfatta d'aver finito allora di macerarlo dai cazzotti. Keaton porta alta la testa di formidabile incassatore. E la scena potrebbe essere trasferita in uno dei suoi *films* senza cambiarci un ette.

L'avevo anche visto in un salone di presa, dove giravano un lavoro spagnuolo. Ciascuno di questi saloni è ampio come il palcoscenico d'un politeama, e attrezzato come un bastimento. In mezzo son grandi pozzi a pareti mobili,

intorno ai quali corrono le terrazze per gli operatori. E dalle terrazze, e da ogni altra postazione, riflettori larghi di bocca come mortai d'assedio concentrano in fondo al pozzo una luce d'agosto. Una luce nella quale si sente formicolare lo sguardo di migliaia di lenti. Una luce che scioglie le cere e le vernici delle truccature, scuopre¹ le radure dei capelli, le rughe e le chiazze, e mozza la parola.

Le operazioni si svolgevano senza direzione apparente, quasi ciascuno facesse per proprio conto. Assistenti con in mano il copione; cronometristi seduti davanti a tavolinetti carichi di tastiere; elettricisti che stendevano canapi catramati. Intorno, riparati dietro le quinte, attori ed attrici in abito da sera aspettavano sulle poltrone, discorrendo quietamente. Una vecchia signora e un padre nobile ripassavano la parte a un ragazzino vestito di rosso. Ogni tanto una voce di non si sa dove ordinava « silenzio assoluto ». La luce diventava anche più viva, sfriggente. E uno o l'altro degli artisti entrava nel cerchio di fuoco.

Toccava ora a una piccola attrice, timida come una fanciulla che fa il primo ingresso in un salotto. La grazia con la quale ella cercava di vincere la sua paura, nel confronto con la brutalità dell'apparato, diventava più toccante. A un tratto ci venne a tutti di voltarci. Con una maglietta azzurra e i calzoni giallini come quelli degli studenti, Buster Keaton era entrato a dare un'occhiata, per un senso di curiosità professionale. E parve come se i riflettori si fossero concentrati su lui, lasciando il resto della sala nell'ombra. Non perché egli fosse quell'artista famoso; ma per una specie di materiale forza d'attrazione, che chiama gli sguardi e i ceffoni sulla sua faccia di pietra.

Quando, un altro giorno, egli mi venne incontro, in ciabatte e con un pigiamino di tela da tende a grossi fiori rossi e bianchi, s'era in uno studio dove correggevano e rifacevano parti d'una sua nuova produzione. Lasciò gli attori e i meccanici con i quali stava scherzando, fece portar da sedere. Ci dettero due poltrone rosse con la spalliera dorata, cardinalizie; e cercammo di trovar qualcosa da dirci.

Al solito Buster Keaton era quasi senza trucco, con soltanto una velatura accesa che gli si vede sul viso a qualunque ora, come se la mattina egli si lavi in una catinella d'acqua e rosso. Poco più alto di Longanesi², che vagamente gli somiglia, ha una robusta magrezza di atleta. E notai che, sul dorso delle mani, la pelle era solcata di lunghe cicatrici, come dal taglio della fune de' trapezi.

Non è mai stato in Italia. E le sue gite in Europa furono sempre a gran velocità; dopo la guerra nella quale s'acquistò i galloni di caporale. Dalla guerra il discorso volse a un recente *film* d'avventure keatoniane sul fronte francese. Avevo visto cotesto *film*. Gli spettatori manifestavano il proprio entusiasmo con

1 Tipico dittongo dell'ipercotrezione fiorentina (infatti anche all'infinito *scuoprire*).

2 Leo Longanesi (1905-1957), editore allora tra i più significativi del Novecento (particolarmente per le riviste « L'Italiano » e « Omnibus », e per le squisite stampe di Bacchelli, Cardarelli, Montano ecc.), fondato su nostalgie e parodie ottocentesche, era di bassa statura.

una furiosa allegria ch'è ignota al nostro pubblico, più critico, e costituisce una specialità delle folle inglesi e americane. « Meglio non parlarne », fece l'acclamato protagonista. « Non c'è una sola cosa che si regga in piedi ». Non mi sarei sentito d'esser tanto severo; ma mi piacque la brusca insoddisfazione dell'artista.

Buster Keaton non ha creduto d'assumere l'atteggiamento di Chaplin, che nelle *Luci della città* si è servito in due o tre punti di suoni, al solo intento di mettere in caricatura il film sonoro. Ma anche lui, Keaton, è troppo attore di pantomima; e considera la parola più che altro come un impaccio o un superfluo ³.

« Intanto, per ora, bisogna fare *films* parlati », disse con rassegnazione, accennando gli operatori e le macchine, a pochi passi da noi. Ma era d'accordo che l'arte ci guadagna quanto più i mezzi d'espressione son rigorosi, e l'artista ricava ogni effetto da una tecnica limitata e particolarissima. La voce che s'aggiunge alla pantomima è come il cartiglio appeso alla bocca delle figure nelle tavole dei primitivi, e nelle storielle di Panciolini, Cagnara e Arcibaldo ⁴. Potendo contare sulla parola, l'attore è portato a scemare d'intensità il gioco mimico; senza contare che l'abuso del dialogo tende a sconvolgere il disegno del racconto, a caricarlo d'elementi letterari, e riapre la strada al « gigionismo ». Si vede nel fatto che le migliori cinematografie sonore son quelle nelle quali la parte parlata è ridotta al minimo.

Ma, su questa materia, sarebbe soprattutto istruttivo un dibattito fra George Arliss ⁵ e Chaplin. Arliss s'è espresso più volte (vedi: « Atlantic Monthly », febbraio; « The New Screenland », marzo 1931; ecc.) nel senso che solo con la parola la cinematografia è diventata davvero un'arte. Charlot ha risposto da par suo con le *Luci della città*. Per ora, Keaton si barcamena in un compromesso.

Fra i grandi attori, Buster Keaton è quello che nei teatri di posa si vede più di tutti; quasi sempre solo, indaffarato; come un operaio che piglia una misura, cerca un arnese, riscontra e stringe una vite. Se fa tanti quattrini, è certo che li guadagna.

Senza le sentimentali finezze e le trascendenti ironie di Chaplin, la sua fortuna sta in quell'impassibilità, in un che d'intrepido ch'è nel contrasto fra la sua pantomima vertiginosa e il volto severo, inarticolato, che rammenta le terrecotte azteche e i basalti egizi. Dà l'impressione d'esser formato d'una sostanza più dura di quella degli altri esseri. Come se noi fossimo carne; e lui metallo. Proprio in questi giorni, visitando un allevamento di alligatori, mi veniva di pen-

³ Charlot (del 1889) e Keaton (1895-1966), grandi attori del cinema muto, qui sono colti all'avvento dei *films* sonori, detti allora *movies*, e parlati, detti *talkies*. All'inizio delle *City Lights* Chaplin (che poi doveva cedere, sia pure con risultati meno insigni, al « parlato ») introduce suoni inarticolati a dare una vaga caricaturale idea di un discorso inaugurale.

⁴ Popolari fumetti. Arcibaldo è per esempio la versione italiana di Jiggs, invenzione (1913) dell'americano George McManus.

⁵ Attore inglese, passato allora al cinematografo.

sare a Keaton; forse perché, dentro un raggio di centinaia di miglia, gli alligatori erano la sola cosa da paragonare ai bronzi antichi.

L'ultima volta lo incontrai in una specie di scenario pompeiano. Girellando nel campo della « Goldwyn Mayer », m'ero condotto in un luogo spaesato: un angolo di città qualunque, con piccole botteghe e terrazzi, gli sgabuzzini dei lustrascarpe e dei giornalai; tutto abbandonato, deserto. Gli edifici erano intatti nei muri esterni; ma le intemperie avevano sfondato i soffitti di tela, fatto cadere qualche assito; e dalle aperture si vedeva il cielo bianco. La solitudine, il silenzio davano alla scena una bizzarra malinconia; come in un palcoscenico con le funi che pendono e le quinte arrotolate, se ci càpiti di giorno, quando non c'è nessuno. Ma c'era Keaton.

Sbucò da una cantonata, piccino piccino, e prima di tutto lo riconobbi al passo, insieme strascicato e scattante. Stetti a vedere quel che faceva. C'era poco da sbagliarsi: con gli occhi a un balcone, calcolava l'altezza d'un salto. In quell'ambiente desolato, con una delle solite giacche fiammanti, era anche più Keaton del solito: una specie d'uomo nella Luna, che cammina sbadato, inciampando nei detriti d'un mondo capovolto.

M'avvistò, mi salutò con aria d'intesa. Ma c'è un senso di indiscrezione, a sorprendere un attore che studia una trovata, quasi più che a sorprendere un poeta mentre scrive una poesia.

« Buon lavoro, mister Keaton ». A suo tempo, rimessa a pulito, riconoscerò la scena in cotesto salto.

*DALLA TRADUZIONE DEI «PITTORI ITALIANI
DEL RINASCIMENTO» DI BERNARD BERENSON*

SCUOLA PADOVANA E FERRARESE. COSIMO TURA

Fra gli artisti dell'Italia Settentrionale ancor giovani nel terzo venticinquennio del quindicesimo secolo, non fu pittore di rango che non avesse studiato a Padova, o sotto qualcuno uscito da quella scuola. Sembrerà strano che una città non preminente, né dislocata in luogo più favorevole, esercitasse un siffatto influsso; ma osservando meglio si scorge come tutta la regione fosse stata minutamente preparata al nuovo movimento; e per tre generazioni gli umanisti non avevano fatto che predicare l'emancipazione dai canoni e simboli medievali, patrocinando il ritorno alle tradizioni romane. L'Italia del nord, come la Toscana, era intellettualmente pronta alla rivoluzione; mancava soltanto una favilla, e la pratica conoscenza dei mezzi. Ci pensò, a Padova, Donatello. E quando si aggiunga l'emulazione suscitata dai successi dell'adolescente Mantegna, e l'incoraggiamento e la pubblicità forniti dagli entusiastici umanisti, sarà

facile capire perché i giovani più svegli affluissero in massa alla bottega dello Squarcione. Dove acquistavano ciascuno secondo il proprio talento, e secondo quelle particolari disposizioni che a casa loro furono dirozzate da qualche maestro locale. Dirò anche che, da Padova, cotesti giovani riportavano più di quanto erano andati cercando. Oltre all'entusiasmo per l'arte antica, vi pigliavano il contagio d'un realismo intransigente, se pur talvolta di vita breve. Tornati al proprio paese, irradiavano la nuova scienza; e la più parte erano tuttora in questo mondo, che la rivoluzione fu un fatto compiuto. Eccettuato in qualche valle fuori mano, non c'erano ormai più pittori che visualizzassero e s'esprimessero alla vecchia maniera.

Fra i giovani che corsero a Padova, nessuno più di Cosimo Tura fu naturalmente dotato, nessuno approfittò più voracemente dell'esempio di Donatello, ed ebbe più alto destino. Perché Tura fondò una dinastia di pittori, che non soltanto signoreggiò la natia Ferrara, ma tutte le terre Estensi e la regione da Bologna a Cremona. E fu il patriarca da cui discesero Raffaello e Correggio.

Niente come lo stile di questo predecessore contrasta alla nobile grazia raffaellesca, o all'estatica sensualità del Correggio. Le figure del Tura son fatte di selce, superbe ed immobili come Faraoni; un'energia rattenuta le attorce come tronchi d'olivo rugosi e nodosi. Di rado i loro volti s'illuminano di tenerezza. I loro sorrisi raggomitolano in arcaici sogghigni; le loro mani sembrano artiglierie. Le architetture sono sovraccariche e barocche; e più che ad architetture di pittori sulla prima Rinascenza, fanno pensare a tronfie magioni di Medi e Persiani. Da secoli e secoli nei suoi paesaggi non spunta filo d'erba, non un fiore; non v'è zolla, né solco; ma solo, dovunque, lo sterile sasso. Di rado vi trova posto pur uno di quei magri alberelli che altri artisti, educati a Padova, dipingevano assai volentieri.

In tutto questo è coerenza perfetta. Quelle creature minerali non avrebbero potuto abitare un mondo che non fosse intagliato nel cristallo; si sarebbero trovate spaesate tra masse architettoniche meno schiaccianti. Materiate di diamante, assumono le forme consentite da tale sostanza: forme di cose pietrificate, o contorte nello sforzo d'articolarsi. E dove lo sforzo del movimento produce effetti simili, l'espressione si congela in sogghigno, anche prima d'aver potuto sbocciare.

Nella coerenza e nell'armonia è necessariamente un intento; e l'intento di Tura è quanto mai palese. Tura vuol definire la materia con crudezza quasi insana. Non ammette nulla nel proprio mondo, che non resista alla sua stretta frenetica. Nulla di molle, cedevole, vago. Il suo mondo è un'incudine e la sua percezione il martello; e niente deve attutire il fragore della percossa. Solo la selce e il diamante offrivano la materia prima per un artista di questa specie.

È probabile che egli risentisse di Donatello eccessivamente; e che i primi capolavori di Mantegna gli avessero fatto addirittura girare il capo. Chi sa, del resto, a quale pittura medievale egli reagiva: una pittura floreale, larvale; e in quella sua reazione, egli esagerò esasperatamente l'unico principio che a Padova

era riuscito a conquistare. Hokusai¹, nell'estrema vecchiezza, soleva firmarsi: « L'uomo impazzito per il Disegno ». Tura avrebbe potuto firmare, tutta la vita: « L'uomo impazzito per i Valori Tattili »².

A quell'unico principio, Tura sacrificò totalmente un genio affine e non forse inferiore a quello del Pollajuolo. Senza cultura adeguata; e come la gente di provincia, privo d'ogni stimolo che gli venisse dalla presenza di seri rivali, non uscì mai dalla propria formula, né attinse un concetto superiore della propria arte. E non si colloca con i suoi emuli fiorentini; ma con un altro prodotto della scuola padovana: Carlo Crivelli. Il Tura esagera in violenza plastica, il Crivelli in precisione disegnativa: e come tutti gli artisti nati, ma che non arrivano a pieno dominio intellettuale, entrambi finiscono nel « grottesco ».

Quando s'è detto ben bene, non è un destino troppo lagrimevole. Subito dopo Giotto e Masaccio, Leonardo e Michelangiolo, e i loro gloriosi compagni d'altre nazioni, sono artisti che, con qualità di tocco infinite e preziose, si limitarono a creazioni richiedenti estrema vitalità in ogni minimo particolare. L'opera che s'ispiri a questo gusto di vivacità particolaristica non evita il grottesco; e gli artefici di questa sorta sono sempre maestri di grottesco: basti citare i giapponesi. Non li classificheremo con gli artisti massimi, ma è difficile non amarli almeno altrettanto; perché sentirsi esaltati nella realtà d'un oggetto amato, anche questo è amore.

Così Tura è amatissimo; come un gran maestro del grottesco, e del grottesco araldico, che ne costituisce la forma più eletta. I suoi lavori, non meno che di grottesco inconscio, pullulano d'un grottesco perfettamente voluto. Adora strane cose marine, e cose terrestri più strane che mai. Ama le bestie simboliche; e, quando, nel « San Giorgio e il drago », dipinge un cavallo, gli dà, come un blasonista, una superba testa araldica.

Ma di lui è ammissibile un'altra interpretazione. Può darsi che il suo intento fosse soltanto illustrativo³; ch'egli amasse quell'arido mondo siliceo, abitato da vichinghi nati dalle rupi, come altri ama il deserto, i ghiacciai, le regioni artiche. Ad alcuni temperamenti, questi luoghi sono eccitantissimi; e sotto specie d'arte possono interessarci tutti. L'illustratore che sapeva rendere sensazioni ideate per le quali c'investiamo d'una virilità, d'un'orgogliosa indifferenza, d'un'energia capace a resistere in quel mondo iperboreo: tale illustratore fu senza dubbio un grande artista. Né ha molta importanza quale sia giusta delle due interpretazioni di Tura; perché in ogni artista completo, come egli fu nei suoi limiti, Illustrazione e Decorazione si fondono in una cosa sola.

1 Nome d'arte d'un incisore giapponese (1760-1849), reso celebre in Occidente da Edmond de Goncourt.

2 Uno dei canoni fondamentali del Berenson: grazie ad esso gli elementi visivi si integrano in una voluminosa partecipazione alla vitalità dell'oggetto.

3 L'altro canone berensoniano, della distinzione fra decorazione e illustrazione, è chiarito qui sopra, nella nota 5 alla *Storia della letteratura inglese*.

DA «GIOTTO»

LA MADONNA IN GLORIA

La strutturale compattezza della *Madonna in gloria*¹, è come d'un diamante sapientemente sfaccettato, nella cui acqua limpidissima s'incrociano serene simmetrie, da ciascuna parte onde si guardi. L'unanime ammirazione per questo dipinto, fu appena turbata da vaghi scrupoli, come quello del Van Marle² per la mole esagerata della Madonna. Eppure, tale unanimità non nasconde, nella maggioranza dei critici, un che di sbrigativo e frettoloso. E si tratta d'uno fra gli assoluti capolavori della pittura occidentale; d'un capostipite della superba e concettosa tradizione figurativa che s'eternò in Firenze.

Basta un mediocre sgarro da così alto equilibrio formale, ed ecco gli effetti; per esempio, nell'*Incoronazione* Baroncelli, dove senti la mano meccanica degli aiuti, nei santi in salamoja, col viso tutti allo stesso angolo, afflitti dalle aureole come da immensi cappelli di paglia. Gli angeli e i santi che circondano la *Madonna in gloria*, non vengono meno alla loro concorde riverenza, alla loro amorosa sommissione, per serbare nei volti e negli atti un'individualità che, nitidamente modulata ed incisa, dà risalto a quell'elementare possanza ch'essi stanno adorando.

Ad essa, insieme con altri armonici contrasti, conferisce anche la levità del trono, cuspidato, traforato; quasi aereo e irreale, rispetto alla titanica forma che lo occupa. E dentro alla sottile ingabbatura, essa dà l'immagine, sia detto con riverenza, dell'ogiva d'un proiettile di grossissimo calibro ed alto esplosivo, nella sua ignara custodia di legno.

Il Rintelen³ osservò come, in opere posteriori, con figure di molteplice grandezza, s'ebbe bisogno d'un formato più gradevole, d'una cornice movimentata e frastagliata, che in un certo modo rispondesse all'interna diversità delle figure.

Ma non occorre spiegare con la pratica comune nella pala di Cimabue al Louvre o nella *Madonna* Rucellai, di poco antecedenti (per non riferirci a opere più vecchie), il tozzo formato della tavola su cui è dipinta la *Madonna in gloria*. Tale formato, nella terminale sagoma ottusa, è in diretto e deliberato accordo

1 La grande pala già nella chiesa di Ognissanti a Firenze, ora agli Uffizi. Il capolavoro è raffrontato alla tarda (e di bottega) *Incoronazione della Vergine* per la cappella Baroncelli di Santa Croce, d'altra parte alla *Madonna* di Cimabue per San Francesco di Pisa (ora al Louvre) e alla *Madonna* della cappella Rucellai in Santa Maria Novella (ora agli Uffizi), un tempo assegnata a Cimabue, attualmente piuttosto a Duccio di Boninsegna (opinione che fa comunque testo per Cecchi). Il riferimento ad Assisi spetta all'affresco della *Madonna* sulla porta della Chiesa superiore.

2 R. van Marle, storico olandese dell'arte (ma impiantato a Perugia), autore d'una vasta opera su *The Development of the Italian School of Painting* (1923 sgg.).

3 F. Rintelen, autore l'un volume (prima edizione, Monaco 1912) su *Giotto und die Giotto-Apokryphen*.

con la nota dominante della figura inscritta. Esso è l'involucro, geometricamente schematizzato, d'una forma che, come le turgide nutrici « a corpo conico » delle terracotte di Capua⁴, esprime la massima plasticità nella sommarietà massima.

Il viso della Madonna non è reclinato sul bambino, come in Cimabue e in Duccio, ma eretto con orgoglio mansueto. Il velo chiaro, tirato diagonalmente dal peso dell'infante, modella la forza del seno. La stessa mancanza, in lei, d'una bellezza più articolata ed emotiva, è elemento di solennità e durevolezza. Una beltà commossa e palese, anche nelle opere d'arte di qualità superiore, richiama a gusti transitori, a modi della fantasia più incostanti, se pure momentaneamente intensi e deliziosi. La *Madonna in gloria* ha una bellezza familiare, ma al tempo stesso inaccessibile. Psicologicamente, è più analizzato il sembiante del figlio; un vero ometto, peloso, che assolve con gravità il rito della benedizione.

L'ottima preservazione di questa tavola fa intravedere ciò che tanta altra pittura di Giotto dovette essere, prima degli affronti del tempo. Di fermezza lapidea nel curveggiare degli occhi, dei labbri, sulle nari, nel plasmare il collo e le spalle poderose, la linea è più intenta e sensibile che ad Assisi; e nel suo fino commento a tale Madonna, B. Berenson (*Ital. Painters*)⁵ ne tratta quasi in accezione quattrocentesca: di vera e propria linea in funzione del modellato interno.

Il colore concorre al rilievo in altra maniera che ad Assisi; « i contorni sono attenuati se non del tutto soppressi; il contrasto di chiari e di scuri, pur assai risentito, cede a molte gradazioni di tinte, che sotto all'azione della luce non soltanto esprimono il volume ma la qualità della materia: sia la forte mano della Vergine, siano le leggere vesti degli angioli inginocchiati, con iridescenze e trasparenze di velo » (P. Toesca, ⁶ *Encicl. Ital.*).

Siede la Madonna come una divinità tellurica, piena di germi, che guarda ed aspetta, consumando nel pensiero tutti gli eventi, paga del suo consistere, del suo tranquillo e indefesso creare. Nel suo sguardo è l'astratta pazienza dello sguardo di certi animali. E ci ricorda Hera dagli occhi bovini; le misteriose, consanguinee mitologie autoctone, le erme e i palladi assisi alle fonti delle civiltà tirrene. Dura e fresca come roccia viva, è forse l'immagine più veritiera d'una dea italica.

⁴ Sono le cosiddette « madri », statue votive (di puerpere) da un tempio presso l'antica Capua, ora nel Museo Campano di quella città. Più esattamente esse sono in tufo.

⁵ L'opera da cui è estratto il brano precedente.

⁶ Pietro Toesca, uno dei maestri della storia della nostra arte medievale, autore dell'articolo *Giotto* nell'*Enciclopedia Italiana*. La citazione qui fatta ritaglia per la verità le non lievi riserve (« opera non in tutto felice », ecc.).

RICCARDO BACCHELLI

Nato a Bologna nel 1891, soggiornò a Firenze, dov'ebbe parte nella « Voce », e a Roma, dove fu tra i promotori della « Ronda »; da molti anni vive a Milano. Cominciò ragazzo la sua carriera di potente e fecondissimo lavoratore pubblicando a fascicoli (1911) il romanzo *Il filo meraviglioso di Lodovico Clò* (ma negli articoli sulla « Voce » del 1912 predominano interessi storico-politici). I *Poemi lirici* del 1914 e specialmente le prose *Memorie* e *Riepilogo* (sulla « Voce » del 1916) e *Memorie del tempo presente* (sulla « Ronda » del 1919-1920), scritte al fronte, davano esempio d'un autobiografismo esclusivamente morale, d'un *taedium vitae* e d'un'accidia (nel senso teologico) in atto, da ascrivere primariamente all'avanguardia che si sarebbe un giorno chiamata decadentistica; né la fisionomia cambia radicalmente con l'*Amleto* pubblicato a puntate sulla « Ronda » nel 1919 (Amleto è il principe degli accidiosi), o ancora con la squisita « fiaba mondana » *Lo sa il tonno* (1923) o con lo stilismo raffinatissimo degli « scritti d'occasione » *La ruota del tempo* (1928). Ma nell'importante premessa a questo libretto l'autore, mentre definisce « illuminato conservatorismo artistico e un tantino politico, o piuttosto di costume », quello della « Ronda », confessa anche il proprio « desiderio delle distanze spirituali » e la necessità di « opposizioni morali e intellettuali, ... da rendere più feconda, tarpandola, la facilità nativa ». Se si pensa che nel 1927, col romanzo storico sui moti anarchici bolognesi del 1874, *Il diavolo al Pontelungo*, comincia la fama di Bacchelli presso un pubblico più largo di quello degli intenditori, e perciò prende a delinearsi la fisionomia d'uno scrittore in qualche modo ufficiale, d'un intellettuale d'ambizione goethiana, fecondato dal pensiero storicistico, è opportuno premunirsi subito contro un'interpretazione tradizionalistica dell'attività e in particolare della narrativa bacchelliana (anche il Croce, che salvò Bacchelli dalla condanna generale pronunciata contro i contemporanei, non andò immune dall'equivoco), dimenticando l'instinguibile impeto sperimentale che le domina.

Ed ecco, per sommi capi, un catalogo delle principali novità del Bacchelli romanziere: nel 1929, *La città degli amanti*, incrocio d'un racconto di storia recente (sulla prima guerra mondiale) con un'escogitazione intellettuale; nel 1930, *Una passione coniugale*, intrepida rappresentazione d'un caso psicopatologico; nel 1932, *Oggi domani e mai*, grandioso affresco della borghesia milanese nel primo dopoguerra, d'importanza anche documentaria tuttora non pienamente valutata; a partire dal 1938 (dopo minori romanzi storici o caricaturali o fantastici), *Il mulino del Po*. Questa magnanima impresa, in cui oltre un secolo di storia italiana, fra la ritirata napoleonica di Russia e la battaglia del Piave, è traguadata dall'osservatorio d'un mulino fluviale presso Ferrara, si compie in un ciclo di tre volumi, *Dio ti salvi* (1938), *La miseria viene in barca* (1939), *Mondo vecchio, sempre nuovo* (1940). Ma, nonché la vena produttiva, la curiosità tipologica di Bacchelli non appariva attenuata dopo questa popolarissima fra le sue opere. La seguivano, nel 1942, *Il fiore della Mirabilis*, ritratto della *bohème* artistica in Versilia ai primi del secolo; nel 1945, il romanzo biblico (integrazione fantastica d'una reticenza dell'Antico Testamento) *Il pianto del figlio di Lais*; nel 1948, l'altro romanzo biblico (a integrazione stavolta del Vangelo, e con Gesù in luce solo indiretta) *Lo sguardo di Gesù*; quindi, minori prove caricaturali o di analisi passionale o di storia recentissima, tra cui

singolare (1953) *Il figlio di Stalin*, ipotesi immaginativa sulla fine dell'amletico Jacob catturato dai tedeschi; nel 1957, il romanzo di materia antica *I tre schiavi di Giulio Cesare*; nel 1959, quello, ricchissimo, di materia medievale *Non ti chiamerò più padre*, storia di san Francesco vissuto attraverso suo padre Pietro Bernardone; nel 1966, altro racconto biblico, su Giobbe, *Il coccio di terracotta*; nel 1967, la favola astronautica, su cui s'innesta una nuova analisi di passione coniugale, *Rapporto segreto*. Se si considera che accanto ai lemmi di questo incompleto inventario venivano elaborate novelle (da *Bella Italia*, 1928, in giù), elzeviri di viaggi, commedie, nuovi versi, e d'altra parte non minor copia di saggi storici e critici (tra i quali eccellono rispettivamente *La congiura di don Giulio d'Este*, 1931, e il *Rossini*, 1941), edizioni, commenti, traduzioni, senza contare l'opera del regista, la vitalità di questo scrittore apparirà cosa d'altri tempi, da comparare nel nostro secolo solo a quella, nell'ambito speculativo e storico-culturale, del Croce.

La carriera di Riccardo Bacchelli appare dunque quella d'un intellettuale precocissimo, con tutto quanto la parola comporterebbe di autoanalisi e di compiacimento, che castiga la sua vena amletica in un'assidua attività di laboratorio, in una riscoperta della tradizione fino al limite dell'eloquenza (la quale ha toccato momenti di parossistico manierismo formale), in un continuo rinnovamento della formula inventiva pur accompagnata da cicliche riprese (così per la vena burlesco-caricaturale, per quella intellettualistica — l'una e l'altra comprensibili nel traduttore di Voltaire romanziere —, per quella lirico-patetica). Essenziali sono due costanti: l'attenzione alla fatalità amorosa, dal sentimento più tenero e sorgivo alla passione più libidinosa e abnorme; e la coincidenza di fantasia e di meditazione storica, per la quale ogni rappresentazione, da quella del fatto per eccellenza contemporaneo a quella dei più vari periodi, è insieme giudizio concettuale, e la morale dell'idealismo conferisce un coraggioso impeto, in un mondo privo d'illusioni, a un temperamento « naturaliter Christianus ».

Una così ricca produzione è qui rappresentata da passi delle tappe fondamentali: la lirica giovanile anzitutto (ora nel volume *Memorie del tempo presente*, attualmente, con tutta l'opera dello scrittore, presso l'editore Mondadori di Milano) e la lirica di tipo tradizionale; la narrativa fino alla seconda guerra mondiale, esemplificata nel primo romanzo storico (*Il diavolo al Pontelungo*), nel più importante di tema contemporaneo (*Oggi domani e mai*), infine nel celeberrimo *Mulino del Po*; la saggistica al suo livello più alto (la biografia di Rossini); la narrativa del secondo dopoguerra, colta in una delle sue formule più suggestive (*Il pianto del figlio di Lais*).

DA « POEMI LIRICI »

PAESAGGI

È, nell'edizione originale (*Poemi lirici* 1914), il primo, sia pure partito da uno spazio bianco, dei tre movimenti della lirica, portati poi a cinque nella ristampa inclusa in *Amore di poesia* (1930). L'unica variante è *ubbriccano* per *ubbricavano*, che allontanava la fantasia dalla presenza verso il ricordo. Quanto al metro, una nota del poeta precisa: « Questo, più propriamente che un verso, è una misura in quattro tempi, scandita su quattro accenti, quantitativa e complementariamente sillabica »; ma in più va sottolineata la frequenza dell'*enjambement* (*strade / rettilinee* ecc.), che instaura un divario tra l'andatura sintattica e il ritmo, inoltre la possibile riduzione, per segno di chiusura, a due accenti

fondamentali. Una tale alternanza di arsi fisse e tesi mobili è estranea alla tradizione greco-romana e romanza più ovvia (un tenue tentativo di deviazione è, da noi, l'esametro carducciano), mentre caratterizzava la più antica poesia germanica; ma un verso libero di questo tipo riconduce, sia pure con minore elasticità, al modulo biblico dei *Leaves of grass* [Foglie d'erba] dell'americano Walt Whitman (1819-1892), dove anche può accadere che un verso più breve concluda il periodo ritmico (esempio: « When lilacs last in the dooryard bloom'd, And the great star early droop'd in the western sky in the night, I mourn'd, and yet shall mourn with ever-returning spring. Ever-returning spring, trinity sure to me you bring, Lilac blooming perennial and drooping star in the west, And thought of him I love », nella traduzione di R. Sanesi « Quando i lillà fiorirono l'ultima volta davanti alla casa, E la gran stella s'immerse presto nel cielo d'occidente, a notte, Ecco io presi a piangere, e sarò sempre in pianto quando la primavera tornerà. Primavera che sempre ritorni, certo una trinità tu mi conduci, Lillà perennemente in fiore e stella declinante ad occidente, Con il pensiero di colui che amo [Lincoln] »). Il verso lungo di Whitman animò parecchie esperienze europee, e anzitutto quella di Paul Claudel (1868-1955); non sono mancati gli echi italiani, da Jahier a Pavese, ma è doveroso riconoscere la primogenitura di Bacchelli.

I

Improvvisa, la fantasia m' ha condotto per le strade
 rettilinee del Bolognese, bordate di rami
 freddolosi, toccati dall'ottobre, con prospettive
 di persiane verdi allineate sulle facciate.
 Il Reno si stacca dai monti con incantevoli
 indugi e prende spazio in pianura, alberi
 e frutteti si spogliano con incredibile bellezza,
 riposano al sole le terre. È il tempo
 adesso che le cantine odorano di fermentazione,
 e il contadino esce senz'arnesi a guardare
 forse se qualche fosso non scola. Le terre,
 gli uomini, il paese fortunato nelle adiacenze
 del fiume, godono questo sole breve.
 Gli uccelli son di passo.

II

In fiore, gli oscillanti canapai ubbriacano.
 Dai fieni mézzi ¹, che dan la febbre, da ondate
 di frumenti pesanti, chi passa lungo le siepi
 ne vede uscire i campanili rossi e i pioppi
 senz'ombra annegati nella canicola, che non si sa
 a che vento mai trovino il modo di tremare
 in queste calme di luglio.

1 « In incipiente disfacimento ».

DA « LIRICHE »

PER UNA FARFALLA INCONTRATA IN MARE

Dalle *Liriche 1923-1929*, ultima parte della raccolta *Amore di poesia*: sono endecasillabi e settenari liberamente alternati, con intermittenti richiami di rima (*notte* assuona soltanto, *attentano* è irrelato). Ciò è conforme alla nuova poetica dell'autore, esposta nello scritto (già sulla rivista « Pègaso » del febbraio 1929) che dà il titolo alla raccolta: respinti i suoi propri *Poemi lirici*, « poesia primitiva, avventura d'adolescenza anche metrica, grammaticale e sintattica, oltre che ideologica e passionale », in quanto ambizione di verso libero, egli nega legittimità a questo, conferendola invece alla « poesia in prosa » (e qui pronuncia appunto il nome di Whitman, e anche del Rimbaud di *Une saison en enfer* [1873, ma la prima edizione dei *Leaves* è del 1855], anzi risale ai postumi [1869] *Petits poèmes en prose* di Baudelaire). La sua soluzione attuale, di versi tradizionali in « strofe intese liberamente ma organicamente », si richiama espressamente all'esempio leopardiano.

Ammiro le farfalle, che lor breve
Vita sia tanto amica della morte.

Frali e dipinte, se la porta l'aria
Cotesta schiatta lieve,
Che accorre alla sua sorte
Uguale e corta¹, sia la luce varia,
Sia che le chiami il fuoco nella notte.
E con quel vivo e silente volare,
E su quell'ali d'anima s'attentano
A mettersi per mare.

DAL « DIAVOLO AL PONTELUNGO »

PRELUDIO

Cent'anni fa, per la festa di San Giovanni, la messe indorava e santificava le campagne sotto la tutela delle croci benedette, fatte d'uno stelo secco di canapa piantato sui seminati. Il pane è vita degli italiani, e il grano finisce di maturare nella stagione più spessa di grandinate.

La carestia va spartita fra tutti, ragionano ognun per sé i contadini; ma

¹ Rima (casuale?) col precedente *porta*, pure interno.

la grandine, a chi tocca il danno è tutto suo ¹. Sotto San Giovanni ricordano volentieri che Dio pensa a tutti.

Allora si comprende perché i vecchi abbiano piantato il Santuario della Madonna di San Luca ², special protettrice della città e del contado bolognese, sulla vetta del colle di dove scopre tanti gioghi di colline e tanta stesa di pianura, dove da tante strade e da tanti campi chiama e risponde ai voti del popolo.

Oggi l'assicurazione contro la grandine è uno dei cento e un modi di perdere la fiducia in Dio, ma la gente ci riposava ancora cent'anni fa, ai tempi del Papa ³, quando un giorno l'arciprete del Borgo Panigale si avviava a traversar Pontelungo sul Reno.

Il Borgo è posto sulla sinistra del fiume a ugual distanza da Bologna e dalla chiostra delle colline. Guarda il santuario da quel tanto in linea d'aria che scopre la vista intiera delle spalle di un colle modesto, pur non uscendo dai limiti che si possono un po' largamente chiamare il piede di una altura. Il ponte di rossi mattoni si dice Pontelungo, propriamente, e il giorno era vigilia di San Giovanni, 23 di giugno.

L'arciprete aveva terre al sole e carità di cristiano, e raccomandava alla Madonna di San Luca i campi suoi e dei suoi parrocchiani, mentre veniva con poca voglia lungo la spalletta a monte. Guardava il cielo sereno, denso di azzurro come certi occhi chiari si caricano di colore nella rabbia, e, con buon rispetto dell'obbedienza, gli pareva che Monsignore Arcivescovo avrebbe potuto risparmiarsi di levare dai campi i parroci alla vigilia di San Giovanni. Non per niente, ma lasciare i seminati maturi in quel momento era come invitare il Maligno, che spia tutti i momenti e specialmente quelli in cui non lo si aspetta.

L'arciprete era saggio e fino, ma non pensò, tutto volto al grano, com'era, che il Maligno potesse spiar più dei campi il suo cuore e quel poco di presunzione e di mormorazione.

Forse il riverbero del greto gli aveva abbacinata la vista; fatto sta che all'entrare il ponte gli era apparso deserto quanto lungo sulla fuga salda delle sue pazienti arcate; e fino al mezzo non s'accorse, quando se lo trovò davanti come sortito dalla polvere della strada, che un signore in *gibus* ⁴ veniva lungo la spalletta a valle e in quel punto attraversava il ponte per farglisi incontro. Era nero come un grillo, abbottonato, schifiloso nel mettere i piedi nella polvere di strada, e aveva sguardo duro e fuggitivo.

— Buon giorno, — disse colui scappellandosi con una compitezza senza creanza, — Don come si chiama, signor arciprete.

¹ Si noti il sapiente anacoluti.

² Elemento tipico del paesaggio bolognese, il settecentesco santuario dal colle della Guardia, a sud-ovest della città, domina lo sbocco della valle del Reno in pianura: Casalecchio, nominata più innanzi, è a monte di Borgo Panigale, ma sulla riva destra.

³ Si rammenti che il romanzo è del 1927.

⁴ Cappello a cilindro teso su molle, che si può quindi schiacciare: così chiamato dal nome dell'inventore francese.

— Buon giorno, quel signore forestiero, — rispose fermandosi l'arciprete che, a buon conto, non volle dire il suo nome a uno che lo abbordava con tanta indiscrezione.

— Avete una bella campagna quest'anno.

— Bella, se Dio ci aiuta.

— Non mancherà di fare il suo dovere. Avrei dei buoni cavalli da mandare a pascere dentro il vostro frumento, signor arciprete del Borgo.

— E io ho delle buone redini per tenerli in briglia, signor non so di dove! Come fosse per non detto, si salutarono in fretta e l'arciprete tornò al Borgo.

Faccie sospette a quella maniera, la polizia non le avrebbe dovute lasciare in giro per le campagne; e quello era per lo meno un Giacobino ⁵. Idea più eretica e proposito più vigliacco ⁶, l'arciprete non aveva udito mai.

Allungò il passo, e arrivato alla chiesa chiamò il sagrestano.

— Se mai — gli disse — vedeste mai la più piccola mossa del tempo, il più lontano segnale di nuvole o di vento, attaccatevi alle corde e non risparmiate le braccia: suonate alla tempesta. Anzi salite subito sul campanile e ditemi se si vede nulla in giro.

Il sagrestano salì per contentarlo, e quando s'affacciò vide sereno da levante a ponente e da mezzogiorno a tramontana.

— Sereno ai quattro venti, — gridò giù all'arciprete che stava sul sagrato a naso in aria e mani sui fianchi.

— Meglio, — rispose l'arciprete, e già forse partiva, ma:

— Un momento, — gridò il sagrestano fra le mani a tromba, — è spuntata una nuvola, una nuvoletta. Viene in furia: ma è grande come una noce soltanto.

— Scendi, scendi più presto che puoi, — urlò il prete, e, vestito com'era della sottana nuova, senza cura d'impolverarsi, si attaccò alle funi delle campane. Poi le dette al sagrestano stupefatto ma docile, e corse in sagrestia a indossare i paramenti. Tosto uscì col chierico a benedire i campi. Si vedeva già l'ombra della nuvola di là dal fiume.

La nuvola era sorta dalle parti infedeli ⁷ di Levante, dal mare, elemento dei meno devoti, e veniva così in fretta, piccola e rabbiosa, che nel tempo d'andare e tornare di sagrestia già spuntava sul filare dei pioppi in fondo allo stradale della canonica: d'un tratto si torsero e si piegarono investiti come da un fuoco. Tutta la campagna fu presa da una fosca disperazione di vento.

In principio i contadini sul lavoro s'erano fatti meraviglia, poi risero e sacramentarono. Il prete doveva essere matto o ubbriaco per suonare alla tempesta in quel sereno. Ma intanto la noce aveva partorito e svolto il più nero e feroce nembo che si vedesse da un pezzo in qua.

⁵ Qui ovviamente in senso generico di democratico e anticlericale.

⁶ L'accezione è bolognese.

⁷ Perché dei Turchi.

Parve che si avventasse dirittamente sul campanile, unico desto in quella vasta calura pomeridiana sprovveduta, per soffocarvi la squilla. Ma lì fu respinto, inzeppato su sé medesimo come un furioso che venga a scontrar la corsa e la rabbia su due saldi pugni. Di steso ch'era, crescente ad aduggiar cielo e terra, ribollì come la risacca del mare, riflù e impennò il suo precipizio in una colonna da sfondare il firmamento.

Sole si rifece lontano, sulle colline di Casalecchio di Reno e di San Luca; e sul piano l'ombra si restrinse per incupire a gravare tutta e a torreggiare colla sua notte sul Borgo e sulla chiesa. I contadini, mentre il prete passava nel bianco càmice a benedire le messi, si inginocchiavano sul bordo delle strade e dei fossi. Le donne cantavano le litanie sugli usci delle case livide. La campana squillava come la campanella di una nave in balla, e il lembo inferiore dell'orrida nuvola s'era impigliato nelle braccia della croce del campanile. L'arciprete sentì la vita dei suoi fedeli attaccata al braccio levato a segnare.

L'arciprete finiva il santo giro quando la nube si scrollò e procedette rigida e intiera come una colonna. Non trovava palmo di terreno profano in quel di Borgo Panigale. Allora, cacciata dal suono della campana e dai segni di croce dell'arciprete, che quando la vide muoversi parve cresciuto un palmo, andò a porsi sul Reno. Là sgravò, fra strette orrende di fulmini e di tuoni, la vasta carica di grandine divoratrice, che crebbe tre braccia sul greto del fiume.

L'arciprete svestì i paramenti e andò di buon passo, mentre il sole rorido tornava bellissimo e lieto sul Borgo, e di buon animo, per riprendere il tempo che non aveva perduto, a scusarsi del ritardo con Monsignor Arcivescovo.

Questo si racconta al Borgo Panigale, e ogni anno ai ventitré di giugno da mezzanotte a mezzanotte la campanella del Borgo suona per ventiquattr'ore continue, in memoria di quella vigilia di San Giovanni, cent'anni fa.

DA « OGGI DOMANI E MAI »

[IL BANCHIERE E L'INDUSTRIALE]

Dal capitolo *Declino*. Il banchiere israelita Manasse Gallico, in gita a Como con amici, lascia che questi sentano messa in Duomo (la Porta della Rana è il famoso portale del fianco sinistro) e tenta una visita alla Biblioteca Comunale, che gli va a male per l'incontro con un esponente dell'industria fino allora tradizionale della città (il suo « caro lei » è l'unica venatura lombarda del discorso). Ma l'industria serica è in crisi per la deflazione conseguente al discorso di Pesaro (18 agosto 1926), in cui Mussolini aveva preannunciato la stabilizzazione della lira, fino a quell'anno in progressiva svalutazione, a « quota novanta » [s'intendano lire per una sterlina oro]; la drastica riduzione della circolazione portò, alla fine del 1927, alla stabilizzazione legale. L'industriale, fascista « antemarcia », è però, come esportatore, danneggiato da questa politica.

Li accompagnò fin sulla porta laterale, che è detta « della rana », porta bellamente intagliata nella pietra, delicatissima ed elegante. Nel Duomo, gloria dei maestri comacini, suonava l'organo. Anche l'interno è nobile e chiaro. Manasse volle spinger la discrezione fino all'affettazione, e non entrò. Avviandosi verso la Biblioteca, incappò in un industriale della seta, col quale era legato da non lontani ricordi spiacevoli, per le dolorose traversie dell'industria serica. Ed ecco le insigni alpine, le giuntine, gli eleganti elzeviri¹, e le lettere miniate che da Dante in poi ridono sulle carte², e gli incunaboli, eccoli sostituiti dalle tristezze della crisi serica. Gallico era incapace di troncare o di mutare discorso, così come di evitare o di liberarsi da chi l'attaccasse con lui. Era una specie d'infirmità, assai comune del resto; tant'è vero, che s'era asserragliato dietro il segretario, i campanelli convenzionali, un cifrario e un codice di pretesti, e una fama d'introvabile, di uomo dai minuti contati, perché le difese si raddoppiano dove sono i punti deboli. Fuori dal suo sistema e allo scoperto, gli era avvenuto di perdere appuntamenti d'affari e d'amore, poiché la noia delle conversazioni incontrate, la futilità, la stizza, l'assurdo, ingeneravano in lui il fascino blando dell'inerzia, in quei casi. Egli era di quelli che, allorquando più importa di non perdere il treno e più ci pensano, quella è la volta che una maligna contraddizione della sorte glielo fa perdere per contrattempi i più sciocchi.

Quanto più desiderava dunque di troncare la conversazione, tanto più vi s'impegnava a non più finire, essendoché vanità di buon parlatore e abito di cortesia concorrevano a fargli cercare un'arguzia evasiva, una clausola conclusiva, un modo d'uscirne bellamente; diventava tanto più brioso quanta più rabbia metteva insieme: l'interlocutore si divertiva, se era intelligente, e lo stimolava colle repliche; se era sciocco, colle risposte ottuse. Anche così matura la misantropia.

Sarebbe già bastato il modo d'abbordarlo del setaiolo, che si definiva da sé "americano", "rude figlio delle proprie opere", "pane al pane e vino al vino", per immobilizzare il signor Manasse indispettito; sarebbe bastato il vezzo, che l'infastidiva sommamente, di prender la gente per il risvolto della giacca nel parlargli. Aveva in mente alcuni stupendi frontespizi antichi; e dovette fermarsi, in fondo, per voglia di far intendere a costui che il suo gesto era fastidioso e volgare, per riscattarsi: invece parlarono della crisi. Il comasco era alto, quadrato, incombente.

— La crisi non esiste, — disse Gallico, persuaso di umiliarlo, sbalordirlo, e di tagliar corto.

— Caro lei, ha voglia di scherzare.

— Quando scherzo, preavviso sempre.

¹ Gli incunaboli e le cinquecentine di Aldo Manuzio (nonché del figlio Paolo e del nipote Aldo il Giovane) e del fiorentino Filippo Giunta e discendenti (un altro ramo gestì una casa a Venezia); e le stampe cinque-seicentesche dei fiammingo-olandesi Elsevier.

² Citazione dal discorso di Oderisi da Gubbio nel *Purgatorio*.

— È prudenza. Ma se io, qui, sul lungolago di Como, le domando il credito d'un milione, lei, che tre anni fa me ne dette quattro, "dico lire italiane quattro milioni", oggi, 25 luglio 192..., non me ne dà neanche centomila: e questa non è la crisi?

— Questo è un caso personale.

— Moltiplichiamo i casi personali, e avremo il caso generale.

— Mal comune è mezzo gaudio.

Gallico avrebbe avuto da dire che, al contrario, dal caso generale discendono i casi particolari; avrebbe avuti assiomi e postulati economici e filosofici; ma il timore d'esser tratto a discutere gli fece avanzare tale scherzo, che l'altro non prese in buona parte:

— Io non la penso così, e anzi ritengo che la crisi sia prima di tutto una crisi di sfiducia, aggravata, permetta che lo dica, dalle restrizioni del credito, che considero, francamente, poco patriottiche e dannose alla nazione.

— Cioè: "ha detto male di Garibaldi" anche Gallico, eh?

— Non facciamo personalità! A me basta il testimonio della tessera, che dice che sono iscritto al partito dal 1921.

Così dicendo, guardava Gallico, con animosità. È inerente alla sorte e alle funzioni degli uomini della finanza d'essere in sospetto presso l'opinione generale; è quasi un fatto della natura. Sul conto di Gallico correavano le leggende che confondono i cosiddetti plutocrati; la sua attitudine di contro la guerra, la sua indole critica, risentimenti per la sua mordacità e asti generati dalle vicende d'affari, avevano alimentate varie maniere di non benigne interpretazioni, e in genere era ritenuto come un dissidente dall'ordine delle cose fascista.

— Le mie convinzioni sono insospettate e insospettabili, — continuava l'altro, — e perciò posso parlare. Le dò ragione quando mi dice che la lira non si sarebbe dovuta rivalutare, perché un po' d'inflazione avrebbe sostenuta la nostra esportazione...

— Io non le ho mai detto nulla di simile, e la prego anzi di considerare che si tratta di argomenti delicati, complessi, e da non trattare alla leggiera per la strada.

— Lodo la prudenza, ma credevo che lei mi considerasse amico! — Era visibilmente lieto d'aver fatto, per quel che si figurava, paura al banchiere.

— Le dirò anzi — pronunciò questi arrabbiato — che le aziende le quali a quest'ora non si siano sistemate sopra la lira ormai stabilizzata, io le considero inutili, sbagliate, o mal condotte, e in ogni modo perdute irrimediabilmente.

— Io non le chiedevo di farmi credito, — disse, incapace di trattenersi, l'industriale.

— Quanto a questo, tratto solo in banco.

— So, so che il banco Gallico non s'interessa più del nostro ramo.

Si lasciarono salutandosi affabilmente, anzi in cerimonia. — Ma guarda — pensava Gallico — come si può sprecare un'ora di tempo per colpa d'un somaro! — Gli epiteti più benevoli dell'altro al suo indirizzo erano:

— Strozzino e pescecane ⁴.

DAL « MULINO DEL PO »

[IL RAGUSEO]

Dal capitolo V di *Dio ti salvi (Il tesoro della Madonna di Spagna)*: Lazzaro Scacerni, pontiere nel corpo di spedizione italiano in Russia (1812), ha colà salvato la vita al capitano ferrarese Maurelio Mazzacorati, un prete spretato fattosi giacobino, e che in Spagna aveva partecipato al saccheggio sacrilego d'un santuario della Madonna; venuto a morte, il capitano ha dato allo Scacerni, non tacendogli che c'è scomunica (ma così sperimenta la morale dell'utilitarismo), i contrassegni che gli permetteranno di riscuotere la sua parte di tesoro depositata presso un ebreo di quel ghetto; ora Lazzaro s'è innamorato dell'idea di costruirsi un mulino fluviale, ma per questo gli occorrono contanti; si rivolge dunque a qualcuno che non stia a compiere indagini circa la provenienza del tesoro (sulle Legazioni è tornato il dominio papale), e costui sarà un ex-pirata e ora capo della malavita ferrarese, Michele Bergando detto dal nome della sua patria dalmata il Raguseo.

In strada degli Armari, il Palazzaccio aveva conosciuti tempi migliori, e ne facevan fede marmi scolpiti degli stipiti, e le colonne del cortile. Finestre ed usci erano murati, il portone sfasciato pendeva semiaperto sui cardini che avevano ceduto, da anni. Nel cortile l'erbaccia era cresciuta alta, senza arrivare a coprir del tutto i mucchi di cocci e di calcinacci e d'immondizie, fra cui raspavano e fiutavano cani randagi, sporchi e sospettosi. Gatti in gran numero e d'ogni colore, irsuti e selvatici, stavano in quella rovina a prendere il sole, senza curarsi dei topi grossi e prepotenti, che all'entrare di Scacerni si rifugiarono nell'erba folta e piena di ortica. Il pavimento del portico era sconnesso e mezzo disfatto, le volte e gli archi affumicati e muffosi: una spelonca. Del resto tutta la contrada, dal selciato verde d'erba come le più della Ferrara d'allora, che attraversava l'epoca forse più misera della sua storia, pareva disabitata e cieca e muta.

Scacerni salì i gradini consunti dello scalone, e sul loggiato s'indirizzò a una porta, anch'essa d'aspetto logoro e vetusto. Bussò, e nessuno rispose. Però si sentiva guardato da qualche segreta spia dell'uscio. Tornò a bussare più

⁴ *Pescicani* erano propriamente gli arricchiti dell'altro dopoguerra (fornitori militari, profittatori dell'inflazione ecc.), ma Bacchelli usò la metafora con valore analogo fin dal 1912.

forte, sicché nel silenzio il Palazzaccio rintronava. Allora la porta s'apri (di dentro era massiccia e ferrata), e un uomo in zimarra turchesca, con una papalina alla schiavona in capo, apparve dicendo quietamente:

— Dal bussare, si conoscono braccia buone.

— Vedete che ho le mani vuote, — rispose Scacerni mostrando le palme.

Il Raguseo invece nascondeva la destra dietro la schiena, ma concesse cortesemente:

— È un parlar da galantuomo.

— E da amico.

— E questo si vedrà. Intanto siate il benvenuto, ma se avete armi indosso, mettetele giù qui in anticamera, per non stare incomodato.

Scacerni depose il coltellaccio sopra una vecchia e istoriata cassapanca, e disse, aprendo le braccia:

— Se volete, tastate le tasche.

— Basta l'atto. Accomodatevi.

L'antico pirata si esprimeva nel veneziano della costa e delle isole dall'Istria a Corfù, con pacata compitezza. Corrispondeva alla descrizione del padron di barca ragusino, e non si sarebbe detto, a guardarlo, che avesse tanta forza da esser passata in proverbio fra chi lo conosceva. Ma bisognava vedere la vivacità pungente, penetrativa, degli occhi astutissimi e scrutatori, stretti alla radice d'un naso adunco e sottile, inetti a sorridere, anzi a moderare il cipiglio cruccioso e minaccioso, qual è perenne negli occhi degli uccelli predaci. Di questi, i suoi avevan pure, sul volto bruno e olivastro, il luminio brillante, duro, cieco come uno specchio. Non si potevano nemmeno dire cattivi, ma senz'anima affatto; e sarebbe stato come far carico a un animale d'un istinto della sua natura; per altro l'avidità crudeltà dell'istinto offendeva su viso d'uomo; e la loro riusciva molesta, perché conscia ed astuta. Consapevole di tal molestia e per abito dell'astuzia stessa, il birbo consumato abbassava la palpebra a mezz'occhio, con che veniva meglio a spiccare la pupilla, tonda come un gran di pepe, e straordinariamente piccola e lucida, e che di sotto il lembo della palpebra sembrava puntata come la bocca d'una pistola corta, insidiosa. Ipocritissimo era il perenne sorriso freddo sulle labbra sottili. Rideva spesso, e rideva male. La voce, di solito mansuetissima, era sempre falsa. Dove appariva tutto l'uomo allo scoperto, era sulla fronte torva e intricata e tormentata d'infinite rughe, quasi che ogni pravità o mala azione vi avesse lasciato il segno, e che una perpetua contenzione¹ maligna la contraesse.

Le scarpe grosse di Scacerni, mentre il Raguseo aveva ai piedi un paio di babbucce ricamate, risuonavano nelle stanze ampie, come in una casa disabitata, ma stipata d'una quantità stragrande di suppellettili e di arredi ricchi e strani e disparati: si pensava al bottino, vedendoli, alla ruberia, alla stiva d'un pirata

¹ « Tensione » (squisito latinismo).

e alla spelonca d'un predone. La luce era spiovente dall'alto di pertugi aperti nel sommo delle finestre murate. Quando facesse nuvolo, pensò Scacerni, lì bisognava viver coi lumi tutt' il giorno. Sugli usci, il Raguseo gli cedeva il passo, cerimoniosamente, ma per non aver persona dietro le spalle. Attraversate parecchie camere spaziose, arrivarono in una minore e più chiara, arredata con ricchi tappeti in terra e alle pareti, con una tavola senza sedie, delle quali facevan le veci i divani. Il Raguseo batté leggermente le mani e comparve un ragazzo, anch'egli alla levantina, molle ed effeminato, con un tavolinetto intarsiato di madreperla, e il caffè servito alla turca.

— Scusate, — disse Scacerni, — ma sono digiuno.

— Il caffè si prende ogni ora. Mi offenderei, tanto per dire.

— Allora non voglio offendervi, postoché son venuto a proporvi un negozio ².

Il Raguseo sorbiva il caffè; posò la tazzina; e mentre Scacerni si aspettava che gli chiedesse qual negozio:

— In casa, — disse raccogliendo i piedi per sedere alla turca, — son tutto turco, fuorché nel vino: mi piace, e mi piace buono. Ne ho qualche barile di Cipro ... eh! Volete assaggiare?

— Grazie, v' ho detto che sono digiuno, eppoi non bevo, con vostra buona grazia, prima d'un negozio.

Neanche questa volta il Raguseo avrebbe raccolto il discorso, ma Scacerni, che se n'avvide, continuò:

— Sono venuto per chiedervi se siete disposto a comprare certi ori e gioielli di cui voglio disfarmi.

Alla notizia, parlò l'istinto:

— Li avete, — e il Raguseo in così dire aguzzava gli occhi, — tanto per dire, con voi?

— Oh, mi prendete per un ragazzo? Sono in luogo sicuro.

— Lodo la prudenza, — sospirò il predone: — c'è tanti birbaccioni in giro. Però avete sbagliato: io non faccio il mercante di gioielli.

— Allora domando scusa del disturbo, e me ne vado.

— Eh, che uomo frettoloso! Ma mi piacete così fatto. Sentite: al viso mi sembra d'avere della simpatia per voi; e per farvi un piacere ... Già, è roba che non si sa di dove viene, tanto per dire, rubata?

— Si può dire benissimo: me l'ha lasciata in eredità un ufficiale, qui di Ferrara, il capitano Aurelio Mazzacorati, morto in Russia.

— Sentito nominare, mi sembra. Siete stato soldato?

— Gli avevo salvata la vita, benché poi fu inutile, in un fiume di lassù.

— Azione nobile, da lodare: peccato che sia stata inutile, tanto per dire.

— Tanto per dire, anche voi credete che io gli abbia fatta la pelle. Non mi stupisce.

— Io? Quando mai? Fumate? Ho detto che gli avete fatta la pelle, io?

Gli porgeva uno dei bocchini del narghilè, dal quale s'era messo a tirar fumo.

— Non mi stupisce, — continuò Scacerni, — e per questo son venuto da un uomo al quale non importa di sapere di dove vengono e come li ho avuti, e chi sono o non sono io. Ma se ho sbagliato, me ne vado.

— Risoluto, siete risoluto, lasciatelo dire a uno che s'intende di uomini. Avrei voluto incontrarmi con voi quand'ero più giovane, sul mare: sapete che saremmo stati bene insieme, noi due? Avremmo fatto delle cose, tanto per dire, dei mestieri... qualcosa insomma, noi due. Purtroppo, è passato quel tempo, e s' invecchia, caro voi, s' invecchia.

Egli era sincero, e nel rimpianto del mare e della gioventù e della pirateria, e nella improvvisa simpatia per Scacerni, che disse freddamente:

— Non sono mestieri di mio gusto.

— Ah, i gusti son gusti; — ammise contegnoso il pirata; — però, lasciate che ripeta: peccato! Ah, la gioventù, il mare! Altra vita quella!

— E siete disposto a trattare il negozio?

— Conforme ³: se la roba è legittima e guadagnata, ha un prezzo; se è trovata, cala; se è rubata, poi, cala, cala; ma se ci fu il morto, cala, amico, cala, cala... mi spiego? — e contava il numero dei cali sulle dita.

— Benissimo. Io non starò a contrattare: prendere o lasciare ⁴.

— Eh, che uomo furioso! La roba, dunque, non si sa di dove viene...

— Vi chiedo io di dove vengono i vostri denari?

— Io poi non ve lo direi, caro voi!

— Ve lo chiedo, dico io?

— E mi fate anche pensare: chi mi dice che cosa siete venuto a farmi in casa? Io, ormai si sa, non sono curioso, ma voi, chi vi conosce voi? Chi vi manda voi?

— Oh, v'ho faccia da curioso, io, a voi che v'intendete d'uomini? Ho faccia d'esser mandato da qualcuno? Non vi par che ci abbia gambe da venirci da per me?

— Sì, — rispose con convinzione, dopo averlo riguardato, il Raguseo, — sì. E — aggiunse improvviso, — ci stareste a fare a braccio di ferro con me?

Scacerni si stupì della proposta; ma era, cotesta prova delle forze, un suo modo, del Raguseo, di saggiare amici e avversari, un modo di far sentire la propria forza e d'imporre il suo ascendente; era pure la sua vanità, non avendo trovato di solito chi gli resistesse validamente, non che lo vincessero. Scacerni si stupì, ma poco e per poco:

³ « Secondo » (nella koinè veneta).

⁴ Francesismo (« à prendre ou à laisser »).

— Son qua, — disse levandosi la giacca.

Il Raguseo si levò la zimarra, la piegò con cura, e cominciò a rimboccare la manica della camicia, ch'era ricca e di seta e sucida, mentre Scacerni si teneva assai pulito, benché la sua roba fosse di canapa rozza. Egli sovrastava di più che la testa al Raguseo, ma la statura non è sempre un vantaggio nell'esercizio del braccio di ferro, e il pirata in ritiro esponeva un braccio nodoso. S'era tolte le babbucchie, e, quasi distrattamente, tratto dalla tasca delle brachesse, come se l'impicciasse, uno stiletto, l'aveva posato sulla tavola nudo, ché la guaina s'era sfilata, ed egli non la raccoglieva da terra. Lo fece Scacerni, accennandogli di ringuainare:

— L' utensile potrebbe prender la ruggine.

Il Raguseo aderì graziosamente, ma si assicurò che l'arma scorresse nel fodero.

— Vi scaldate, — chiese Scacerni, — nel giuoco?

— Un agnello, — rispose colui, che, servo di tutti i peccati mortali, pativa specialmente l'ira. — Facciamo seduti o in piedi?

— Come vi pare.

— Allora, libertà di sedersi e d'alzarsi, — disse il Raguseo, che si proponeva di stancar l'avversario, e poi di levarsi e di gravargli sul polso all'improvviso, ritenendosi in ogni caso più destro, se pur forse meno robusto.

Fece portare dal ragazzo due panchetti, e puntarono il gomito sulla tavola, ai lati d'uno spigolo rispettivamente; miser palmo contro palmo, e s'abbrancarono. La presa era vigorosa da una parte e dall'altra, e quanto stringeva l'uno, altrettanto l'altro. Si fissarono gravemente, con occhi crudi e seri.

— La va?

— La va.

Puntati i piedi, afferrati colla sinistra alla tavola, cominciarono a saggiare la fermezza del polso. L'avevan di ferro ambedue. Il Raguseo finse di cedere un poco e n'approfittò per spingere il gomito più innanzi, e girare un poco il polso. Sentiva infatti che gli bisognava giuocar di destrezza, perché in una prova a stancarsi l'avversario l'avrebbe superato. Anche se pari di forze muscolari, Scacerni aveva il fiato della giovinezza. Improvvisamente, il Raguseo tirò a sé, con uno scatto dei muscoli così rapido e potente, che Scacerni per poco non ebbe il polso rovesciato, e per resistere dovette mollare tanto col braccio, che parve partita persa. Ma quando il Raguseo si trovò a dover girare lo sforzo, per abbattergli la mano sul tavolo, non poté aumentare né proseguire il vantaggio, perché Scacerni rimise dritto il braccio, di forza e lentamente. Uno s'accorse d'esser meno robusto, e l'altro aveva capito di dover stare più attento. Possedeva il Raguseo nelle mani un che di duro e d'ossuto, una forza d'artiglio e di branca, una morsa colla quale dava tormento alla mano avversa per indolenzirla; e lentamente gli veniva fatto. Anche cercava, con brevi, ma continui moti di torsione, di stancare il polso, come per sgretolarne la fermezza; e il fastidio non era lieve. Scacerni sudava abbondantemente; il respiro del Raguseo si faceva più frequente; e quando Scacerni si mise

a premere con tutta la forza per aprire la difesa del braccio, resistette, ma dopo lo sforzo ansava, e non era più in grado di riprender il giuoco di prima. I gomiti dei due fortissimi uomini parevano inchiodati sul tavolo; soltanto i muscoli del braccio del Raguseo vibravano, e le vene del polso e della mano s'erano gonfiate. Si levò, ribaltando lo sgabello; puntò e premette con tutto lo sforzo del corpo sul braccio di Scacerni, che dovette stringere i denti, e sentì il batter del sangue nelle tempie, una lieve foschia sugli occhi, perché a resistere gli ci voleva tutta l'energia. Cedette alquanto, ma adagissimo, e a testa bassa, raccolti gli occhi, contratto ogni muscolo. Il Raguseo non aveva più forza di premere, quando a lui ne restava ancora per resistere, benché non molta. Il Raguseo levò gli occhi in un'occhiata rapidissima, quasi di stupore, e cessò di colpo di premere. Le braccia si rimisero dritte. Da quell'istante, la lena del giovine ebbe il sopravvento, e non lo perse più. Era solo questione di tempo. Sentiva di perdere, il Raguseo, e non gli pareva possibile, avvezzo com'era a vincer sempre, e pativa come uno scherno il giuoco di colui, che a tratti gli cedeva un poco soltanto per stancarlo, per sforzargli il polso ogni volta di più, gradatamente, e ormai gli scardinava il gomito. Non credeva però ancor venuto il momento di soggiacere, quando l'affanno lo fiaccò, e la vigoria di Scacerni gli piegò la mano verso il tavolo irresistibilmente, ve l'inchiodò vinta ed inerte sul dorso.

Allora digrignò i denti, e correva colla sinistra allo stiletto sulla tavola, se Scacerni non avesse fatto schizzare l'arma in un angolo della stanza con una rapida manata, mentre lasciava la presa e si drizzava.

— Siete d'una bella forza, — disse facendo le viste di niente, ma fissandolo negli occhi, — Michele Bergando, siete d'una bella forza al braccio di ferro, tanto per dire.

Il Raguseo pareva che si fosse già dominato, e forse si ricordava, rammaricandosi, di non esser più a bordo d'una nave piratesca, dove era troppo più facile spacciarsi d'un morto in rissa.

— Potete dire voi, che siete il primo a vincermi, — rispose cortesemente, ansando; — e mi stimo d'essere stato vinto da un campione pari vostro.

Ma la passione era troppa, e dovette sturlarla in una serqua strana e improvvisa di bestemmie, gesti osceni e schernevoli, ingiurie atrocissime in lingua franca⁵, che rivolgeva a sé stesso, mentre si mordeva la mano stanca.

— Ora mi sento meglio, — concluse finito lo sfogo, — e dopo tutto sono contento d'aver conosciuto un uomo. E ve lo provo: per il vostro negozio, quando vorrete, son pronto, per quei gioielli.

— Li ho qui con me, — disse Scacerni, che lo sentì sincero.

— Ah?

Bastava l'interiezione, mista di meraviglia e di rincrescimento strano, a far

⁵ La lingua artificiale, di base neolatina (qui italiana, anzi veneta), usata per corrispondere con arabi, turchi ecc. nel bacino del Mediterraneo.

capire a Scacerni quanto fosse stato imprudente portandoli con sé in quella casa; ma faceva anche capire che il Raguseo non l'avrebbe più depredato in grazia della stima e considerazione che ora gli s'erano imposte nei riguardi dell'ospite.

— Quand'è così, — soggiunse infatti, — andate a prendere il vostro coltello, e trattiamo il negozio da pari a pari, onestamente.

Prescritta così l'onestà sotto l'insegna dei due coltelli in tavola, il negozio per altro non fu breve né piacevole. Scacerni si vide deprezzar l'oro, di dodici carati e anche meno; disprezzare i diamanti, torbidi o minuscoli o tagliati male o difettosi; e le perle eran tutte scaramazze⁶; e si sentiva scoraggiato, tanto che quando il Raguseo gli offrì duemila scudi, fu un sollievo inaspettato, e non stette a pensare che, o lo strozzava sul prezzo, o doveva avere le sue ragioni, se era equo. La somma gli fu contata seduta stante. Tornò a Occhiobello, leggiero sui piedi, che non toccava terra, pesanti le tasche d'oro.

DA « ROSSINI »

[« IL BARBIERE DI SIVIGLIA »]

.....
Dire a quanti sia piaciuto, all'antirossiniano Berlioz¹, a Schumann² che se n'estasiava, all'antitalianista Wagner, sarebbe un elenco interminabile e inutile. Il giudizio di Schopenhauer, uomo del resto di gran gusto ed accorto, potrebbe essere infirmato, in principio, dalla premessa filosofica: troppo bene il « *Barbiere* » risponde a chi vi scorga una medicina irresistibile, serenatrice, obliosa. Meglio affida l'impressione di Hegel, bonaria e bonariamente espressa in una lettera famigliare, quando sentì il « *Barbiere* » a Vienna nel '24: « Ho inteso il 'Barbiere' di Rossini per la seconda volta, e convien dire che il mio gusto si sia depravato assai, perché questo Figaro mi riesce di gran lunga più attraente che quello delle 'Nozze' mozartiane!³ ». Così il razionalizzatore, il teorico capitale delle premesse ideali, delle necessità storiche, dello spirito del secolo; non senza un po' d'onesto imbarazzo di buon tedesco educato all'ottima musica della sua nazione, un po' scandalizzato di sé medesimo e di quel che confessa.

Nulla di più bello, nello stile e in arte, nulla di più sublime in fatto di fantasia musicale creatrice, che le « *Nozze di Figaro* » mozartiane; ed è superfluo

6 Di forma irregolare, e quindi di seconda scelta.

1 Il compositore e critico musicale francese Hector Berlioz [si pronuncî -bër-, con *s* sonora] (1803-1869).

2 Robert Schumann (1810-1856), celebre esponente del romanticismo musicale in Germania.

3 *Le nozze di Figaro* (1786), il cui libretto si ispira a *La folle journée* ou *Le mariage de Figaro* (1778) di P.-A. Caron de Beaumarchais, così come al precedente *Barbier de Séville* (1772) si ispirerà quello dell'opera rossiniana.

dirlo: Mozart, e poi più ⁴; né qui si vuole istituire l'inutile e sterile insulsaggine d'un raffronto estetico. Ricordandole, e proprio perché sono perfetta ed intangibile forma di bellezza, intendo di riferirmi, esemplificando, a un dato particolare, che riguarda la storia, la psicologia, il costume.

E vien fatto per forza di dire che in musica quel Beaumarchais ha incontrato, benché meritata d'altronde, la pur singolare fortuna! Detto questo, nelle « Nozze », da parte ogni considerazione estetica, affidato alla perfezione dell'arte e del bello, ci è dato di scorgere Figaro come lo vedevano gli uomini del Settecento, intendo i più avvertiti, i più attenti, i più svegli: molto di più che il Figaro di Paisiello ⁵, amabile e innocuo « barbiere » onestamente regresso verso il servo furbo della tradizione teatrale. Ora, leggendo « La mariage de Figaro », ci è impossibile di spogliar da noi il ricordo di ciò che seguì, e diede forza di profezia alle parole di Luigi XVI, quando proibiva la rappresentazione della « folle journée »: « Bisognerebbe che prima fosse rovesciata la Bastiglia ». La musica, lo stile della musica di Mozart, serba esatto, non confondibile, senza intrusioni né soprammissioni né integrazioni intellettuali e riflessive, vivo insomma, il Figaro settecentesco: arguto, astuto, vigoroso, malizioso, spregiudicato, risoluto; tuttavia e con ciò, un domestico. Fosse pure la satira, e l'allusione tanto meno, non musicabile; come poco musicabile sarebbe stato quel che nel monologo famoso ⁶ è più pregno di significato, ciò che nel dolore e nello sdegno e nella tristezza di Figaro ce lo rappresenta, in attesa e alla vigilia di conquistare la dignità del cittadino e dell'uomo libero, plebeo fallito nel tentativo di farsi una carriera borghese, ricadente e malsofferente nella domesticità; fosse pure, ma quanto è passato dalla commedia nel libretto, battute, episodi e scene, più cospicuo di significato satirico, come Cherubino che va militare, ivi la musica è più giocosa e scherzosa, o più fiabesca e spettacolosa, come nella scena, satiricissima in origine, del processo. In questo dunque si ha al vivo il limite entro cui era visto Figaro nel Settecento dagli illuminati, dagli ottimisti, dai filantropi, come Mozart, fedele suddito austriaco e frammassone convinto. Pareva uno scherzo, o altrimenti una satira benigna e benefica, un rimedio lenitivo dei mali sociali. Facevan eccezione, col povero Luigi XVI, qualche spirito arcigno e penoso, di quelli che in attesa d'esser promossi inutili profeti da morti, appaiono in vita intelletti retrivi ed oscuri. In particolare, dicevo, il Figaro mozartiano è un domestico, come lo vedevano, come l'ammiravano, come divertiva il secolo sull'ultimo scorcio, tuttavia ignaro che stesse per distruggersi e perdersi, con tutto il cattivo e il men cattivo,

⁴ Sotto l'espressione familiare si cela un'allusione al titolo d'un saggio di Goethe, *Shakespeare und seine Ende* [Sh. senza fine].

⁵ Giovanni Paisiello (1740-1816) fin dal 1782, durante il suo soggiorno alla corte di Russia, aveva composto un *Barbiere di Siviglia*.

⁶ Nell'ultimo atto del *Mariage*: Figaro vi riversa la sua amarezza verso i grandi, in particolare verso il conte Almaviva, suo attuale padrone, di cui nel *Barbier* aveva favorito gli amori, e che ora, gentiluomo libertino, insidia Susanna, fidanzata di lui Figaro (e camerista della contessa). Nella commedia, ricca di equivoci e di travestimenti, Figaro si busca uno schiaffo di Almaviva, destinato a Cherubino, il paggio di cui il conte è geloso, e che perciò egli manda soldato, e molti da Susanna.

anche il buono del concetto, della pratica, della nozione stessa di domesticità. Non dirò che il Figaro rossiniano, magari più gaglioffo e più plebeo nelle sue varie professioni e nell'appetito di « quel metallo », non si terrebbe lo schiaffo signorile d'Almaviva fra i castagni del giardino e i supremi incanti della musica di Mozart nel finale squisitissimo. Di tali schiaffi, nell'opera di Rossini non tira più aria, se n'è persa l'eleganza, sto per dire, lo stile e il gusto, quel che in Beaumarchais e in Da Ponte⁷ e in Mozart fa sì che Almaviva, il libertino gran signore, smaccato e ingannato da tutti nella sua ira e gelosia e lussuria, e perfino nel suo forte, ch'è il punto d'onore, non riesca ridicolo, neppure per un'ombra; mentre il furbo, il politico, il moralista, l'onesto Figaro, se cede alla tristezza è penoso, se alla gelosia è goffo; e quando s'invanisce e s'infervora tanto nella seduzione di quella ch'egli crede la Contessa, e crede d'esser per vendicare sé e la propria classe sociale, è beffato non tanto per l'abbaglio e per quegli altri schiaffi che gli procura da Susanna travestita, quanto per l'implicita crudeltà della confessione di costei, per quel ch'essa contiene, come una rivelata predestinazione: che figurandosi egli una volta d'elevarsi alla galanteria d'alto stile, ha sedotto sua moglie, è piaciuto, in fine, alla domestica, alla pari sua, abbagliata per un istante e di riflesso dalla commedia e dal travestimento che ha abbagliato lui; quasi quasi le ha dato in anticipo il gusto dello scappuccio coniugale. Prendersi, e con disinvoltura, quest'altri schiaffi di Susanna, è l'unica maniera di cavarsela per Figaro grullo. Altr'aria, dunque, nella commedia rossiniana, altro secolo, quando Figaro non è mai grullo, ma, sopra tutto, Almaviva non è più il libertino gran signore, così come Don Giovanni potrà diventare un romantico luciferino, non più un eroe libertino⁸.

Non già, s'intende, che questo espliciti la musica o proclami la parola: s'intende ch'è un'impronta di stile, per cui mi permetto un cenno di raffronto tra le due musiche.

Mozart è la perfezione, quale può darsi, a perfezione di tempi e d'arte e di musica, d'una civiltà artistica, in vocazioni come la sua o d'un Raffaello, prodigiosamente naturali, gratuite nel senso che il dono, la facoltà, si rivelano innanzi l'esercizio e l'esperienza sì dell'arte come della vita. E la loro terribile precocità sarà, a rigore, un caso biografico, ma costante, ma inevitabile: si rivelassero pur da vecchi, si rivelerebbero allo stesso modo, destri per natura e compiuti in quel che fanno, improvvisi quanto più preparati, inesperti e irragionevoli: vocazioni pure, lo sviluppo delle quali e del loro genio si svolge quasi, nell'arte, nella forma, nella conseguita bellezza, senza scotto né soggezione d'umanità, senza segno di fatica e tormento, della passione e dell'aspirazione.

Mozart è la perfezione, e, parlando specificamente dell'operista, la perfezione quale può darsi in forma creata, soltanto se distaccata, in una suprema ed ultima

⁷ L'abate veneto Lorenzo Da Ponte (1749-1838), librettista così delle *Nozze* come del *Don Giovanni* mozartiani.

⁸ Nel passaggio da Mozart a Byron, che dedicherà a *Don Juan* un poema.

indifferenza verso la materia, il contenuto, il soggetto, nell'effettivo conseguimento dell'espressione adeguata e del bello estetico. Insisto sull'adeguatezza, con l'esempio del « Don Giovanni », dov'essa trascorre, toccando, ed adempie tutti i tocchi e gli accenti, dal buffo al comico, dal patetico al tragico, dal naturale al soprannaturale, mischiandoli pure, più che con ardimento, quasi con noncuranza prepotente del genio, sublime in cotesto *non plus ultra* della creazione operistica musicale e dell'arte.

Ora, per dire quel che sta in mente, mi bisogna ricorrere, a guisa di paragone, a un concetto teologico: tutti i doni dell'ingegno e dell'animo, intesi naturalmente, anzi il possesso delle virtù cardinali stesse, si sa che per i teologi non esclude, o anzi condiziona e necessita, quando manchino le virtù teologiche della grazia, tristezza dello spirito e perdizione. Non vuol essere altro che un paragone, anzi un'immagine, per levare all'altezza che le compete la tristezza di spirito, la sublimità deserta, e ch'è della perfezione non foss'altro per la considerazione che anch'essa è *vanitas vanitatum*, della musica di Mozart. Ma già c'è tristezza per effetto di esaurimento espressivo, avverato nella forma con impassibilità al limite del disumano, ossia del bello puro. C'è, nella musica di Mozart, nel suo bello appunto, nel sentimento dell'animo che l'accoglie, una crudeltà limpida, tanto men pietosa e commossa e diciamo umana, quanto più appartiene alla perfezione, per un verso; per l'altro al secolo, che fu suo, intelligentissimo, intellettualissimo, decrepito. Come alla filantropia, all'aspirazione del meglio, alla filosofia e al diritto, alla tenerezza idillica, anzi alla bontà e generosità stesse del Settecento non si saprebbe attribuire la carità; come, a considerarle, si insinua invincibile nell'animo sospetto di quella facilità a intenerirsi ch'è propriamente dei sazi e dei corrotti; così le grazie perfette dell'arte e del costume e del gusto, i lumi della ragione, il secolo insomma, son venati in segreto da un che di tetro, da un *taedium vitae* fiorito e nero.

È proprio, nel « Barbiere di Siviglia », lo spirito del secolo, la giovinezza, l'empito d'un secolo e d'un'umanità rinnovata dalla tragedia e dalla catastrofe del precedente; è proprio cotesto soffio a mutar la qualità, la natura del divertimento, della ricreazione artistica; a mettere nel ritmo, nell'invenzione, nello stile, una diversità e un di più di voglia di vivere, di slancio vitale. Il segreto del « Barbiere di Siviglia » è nella lena robusta e trascinante, sanguigna, preferita, sostituita all'agilità, alla varietà, alle infinite risorse d'un'incantevole, incomparabile fantasia inventiva. Il segreto della musica rossiniana sta nell'ingenuo calore dell'amor della vita, e dello svago stesso, e dell'istinto, e del bello; in un'ingenuità di abbandono che non può essere della consumata perfezione stilistica.

Sul teatro d'opera, l'ultima parola del Settecento, con Mozart divino, è aristocratica; la prima dell'Ottocento, con l'umanissimo Rossini, è popolare. Standoci al comico, Mozart sorride, ride Rossini.

Ride ed esilara lo spirito, dono raro, qualità essenziale, virtù salubre e sanificatrice. C'è nel « Barbiere » un che d'affascinante, che tiene della natura italiana,

ma va nel significato universale del bello: e il suo bello non è prefisso, come il suo riso non è intenzionale, e sgorga tutto spontaneo. Il suo bello sta in un'armonia creata naturalmente, come in una beltà di natura, dall'agevolezza delle giunture, delle mosse, delle proporzioni, dall'agevolezza di queste cose e dell'espressione nella fusione tra la cosa rappresentata e l'animo dello spettatore, essenziale in teatro e propria a quest'opera come fatto spontaneo e di natura. Qui v'è quel tutto dimenticare e ricordare tutto, quello scorger noi e l'animo nostro particolare in figure ed azioni universali per virtù d'arte; qui è dato sognare ad occhi aperti e illuminati, e ridere di meraviglia, di piacere. Di piacere: in quante opere accade? Ecco perché il « Barbiere » è più che raro, quasi oltre e indipendentemente dalle qualità artistiche ed estetiche affermate in così alto grado: raro per un che, non d'affascinante ché quest'è proprio d'un'arte mozartiana, ma di vivificante. Torrente di gioia musicale, benché sia gioia; « sole d'Italia », come lo dice Heine, benché sia pure così profondamente italiano e solatio; mi paiono espressioni enfatiche e viziate dalla metafora, improprie a dire quel che nel « Barbiere di Siviglia » è delicato e grave: la favola gentile di quant'ha di meglio la giovinezza (non la giovinezza, mi si lasci dire anche questa, squisitamente lasciva di Cherubino), e dell'amor sincero in pena, in lotta vittoriosa contro quanto ha di peggio la cupida e trista vecchiezza d'un maniaco e d'un ipocrita.

.....

DAL «PIANTO DEL FIGLIO DI LAIS»

È il finale del romanzo. Narra il I libro dei Re che Saul diede per moglie sua figlia Michol, già acquistatasi in sposa da David, a un Phaltiel figlio di Lais, da Gallim (di qui, nel romanzo bacchelliano, il soprannome di « Volpe morta di Gallim »): ciò, nel testo biblico, è detto contestualmente con l'acquisto, da parte di David, di due altre mogli, Abigail e Achinoam. Ma nel II dei Re è poi narrato come, morto Saul e successogli suo figlio Isboseth, David si faccia rendere Michol (segue il versetto citato alla fine da Bacchelli, con l'episodio di Abner, il comandante delle truppe di Saul, prima avversario poi alleato e fautore di David). Integrando queste scheletriche notizie, Bacchelli costruisce il soffocato e patetico amore d'un vinto della storia.

.....

Non molto andò, che vide la polvere della lenta carovana che gli portava via il bene della sua vita. Circondata dai personaggi dell'ambasceria e dai servi, Micol viaggiava invisibile dentro un padiglioncello sul dorso d'un cammello. Fra poco arrivarono alla prima fermata, e siccome gli uomini della scorta furono disposti in guardia chiusa attorno alla tenda di Micol, Faltiel giacque di fuori, aspettando l'alba. Giacque sui sassi, e non gli parevano abbastanza duri e pun-

genti, poiché il tormento che gli davano era l'unico sollievo e diversivo al dolore dell'animo e della carne.

L'alba recò il pianto agli arsi occhi. Fra la gente che accorreva d'ogni parte a vedere il corteo, additandosi il cammello di Micol regina, chiusa nei drappi del padiglione, beneaugurando e plaudendo alle fortune e all'avvenire d'Israele pacificato e concorde, fra la gente festante, qualcuno distingueva, passata la carovana, l'uomo che la seguiva fra la polvere, scosso le spalle dai singhiozzi, chino il volto sul collo dell'asino in un pianto desolato. Sorpresi, si chiedevano l'un l'altro chi fosse quell'unico dolente, ma la curiosità durava meno della sorpresa e della domanda: tropp'altro c'era a cui pensare e di cui rallegrarsi. Piangere in tanto giubilo era da stolto o da colpevole, ch'è presto o tardi il giudizio che dai felici vien fatto degli infelici. S'intende poi che gli uomini di retroguardia l'avevan notato anche loro, e che la notizia della sua presenza era passata di bocca in bocca fino ai capi della carovana, sicché arrivando alla seconda fermata, a Bahurim, incrocio di strade e sosta di carovane, Abner, che vi attendeva Micol per ossequiarla, fu informato della cosa anche lui.

L'arrivo di una carovana ai pozzi d'una località di sosta sulle strade, è sempre animato e vivace. Chi già attingeva ai pozzi di Bahurim, e per prima cosa s'affrettava a ristorar le fauci dell'arsura del caldo e della polvere; altri pretendeva di occupare per sé e per le sue bestie il pozzo e tutte le secchie, fra grida di protesta. Muli, asini, cammelli e cavalli, con uomini o senz'uomini in groppa, già liberi o ancor bardati, quali tranquilli e quali irrequieti; bagagli scaricati, tende in via d'essere drizzate, uomini affaccendati alle incombenze necessarie per piantare un campo; grida, ordini, risa, canti, litigi fra il lezzo acuto, proprio dei luoghi di sosta delle carovane: Micol attendeva, chiusa nella gelosa custodia d'una donna del suo grado, fra i drappi del padiglioncello da viaggio, che fosse pronta la sua tenda. Il sole volgeva al tramonto. Fra gli animali ormai scarichi, nello spiazzo al centro del campo che prendeva la sua figura di istante in istante, spiccava la cavalcatura della regina, il cammello immobile, teso il collo e fisso l'occhio deserto e melanconico verso il sole all'ocaso. Tutti gli altri erano accosciati secondo l'uso, e perciò quell'unico sovrastava sulla folla d'uomini e di bestie, unico immobile fra tanto movimento. In disparte, Abner, con un manipolo di bella gente d'arme a piedi e a cavallo, attendeva sul suo agile e ricco carro da guerra che la regina fosse disposta a ricevere i suoi ossequi. Il sole dorava il ferro e i preziosi delle armi e dei fregi ricchi e forbiti, rideva sui drappi variocoloriti del padiglioncello dovizioso.

Prima d'arrivare ai pozzi, la strada faceva una breve scesa; attorno il terreno era piano, deserto, con qualche magro e basso arbusto, per cui dal basso spiccava, in capo alla scesa, campato sul cielo del crepuscolo dolce e stupendo, il grande somaro su cui Faltiel, rigido ed accasciato, mirava con occhi esausti di lacrime e brucianti di stanchezza, di polvere e di disperazione, l'impossibile: gli invisibili occhi dell'adorata perduta per sempre.

Esperto dalla sera prima e dalle lunghe ore di viaggio dietro la coda della carovana, sapeva che non gli sarebbe possibile d'entrar nel campo; e perciò s'era fermato a spiare se almeno un istante di lontano gli fosse dato di scorgere Micol mentre scendeva dal cammello per entrar nella tenda: con poca speranza, o nessuna, poich , regina, ella non doveva essere esposta alla vista d'estranei, e dal cammello accosciato sull'entrata della tenda, vi sarebbe sparita senza che nessuno la scorgesse.

Non fu pi  immobile la moglie di Lot mutata in statua di sale, fissa nell'atto della sua colpevole curiosit ; ma chi si fosse accostato al figlio di Lais, dagli occhi, e soltanto dagli occhi, avrebbe visto ch'era vivo a penare di bramosia cocente e di accasciata passione. Gocciavano ora lacrime lente e grosse, ch'egli non aveva la forza di tergere; e rigavano la spessa polvere sulle guancie smunte dalla insonnia e dal digiuno, e gliel'impastavano fra la barba grigia, laido e miserando e pietoso a vedersi.

Allora si spicc  dallo stuolo degli armati il carro da guerra, agile, leggiere, lucente. Reggeva le briglie sontuose un abile ed aggraziato auriga, dietro il quale stava ritto sulla predella l'uomo dall'ira irresistibile, tutto armato d'uno splendente e rutilante arnese da parata, di forbito acciaio ageminato d'oro e d'argento, che lo copriva dal collo alle ginocchia. Aveva in mano una lancia, colla quale si bilicava agilmente nel moto e nei sobbalzi del carro, trainato da una superba quadriglia di destrieri focosi, neri come la pece, di opulenta bardatura, piumati le criniere e il capo di bianche e rosse piume.

In tale arnese di fierezza e di splendidezza guerriera e signorile, quell'uomo, volando sulle ruote fervide e lievi verso lo squallore di Faltiel, dardeggiava su di esso lo sguardo gelido di serpente adirato. Certo quel misero non ne valeva la spesa, ma fu questo, come da presso ne conobbe la miseria, a colmare in freddo d'ira il fastidio e il disprezzo e l'impazienza di Abner.

Volpe morta di Gallim non lo vedeva o non lo riconosceva, o certo non gli badava, perso nel suo confuso e attonito dolore, accasciato senza moto di vita, che non lo si scorgeva nemmeno respirare, sull'asino stanco dalle orecchie dimesse.

L'auriga impenn  e ferm  i cavalli frementi, con impeccabile manovra, a pochi passi da Faltiel. Abner forse lo vide piangere, certo intese che quell'avanzo d'uomo non chiedeva nulla pi  al mondo, null'altro che di scorgere per l'ultima volta un istante solo la donna ch'era stata sua. L'ira non poteva reggere contro una tal ombra d'uomo nello splendore melanconico e sontuoso dei colori del tramonto sui colli lontani in occidente. Forse Abner intese che il disgraziato si sarebbe lasciato travolgere dal carro, contento di morire, o pi  tosto svogliato ormai s  di vivere e s  di morire. L'ira si rimut  in fastidio, ma confer  a questo l'irresistibile imperio ch'era proprio del disprezzo d'Abner, mentre quell'uomo, Faltiel distrutto e smemorato dall'ambascia, levava faticosamente la pena degli occhi esausti verso gli occhi sprezzanti di Abner.

La Scrittura, nel chiudere, in parole così poche com'essa sa, la storia di Faltiel figlio di Lais, marito di Micol, racconta: « Le tenne dietro, piangendo, fino a Bahurim; e qui Abner gli disse: Va, torna indietro. Ed egli se ne ritornò ».

Così fu tramandata perenne memoria del pianto del figlio di Lais, e tutto quanto ora s'è finito di narrare, appare di più, com'è sorte che appaiano, stesi che siano, i racconti della vana vita e delle morte passioni umane, a quei che li leggono, e prima e più sconsolatamente a chi li ha scritti, quando arriva alla parola della fine.

BRUNO BARILLI

Nato a Fano (in provincia di Pesaro) nel 1880, dopo la giovinezza vissuto a Roma, dov'è morto nel 1952, abbracciò la carriera del compositore, nella quale si segnalano le opere *Medusa* ed *Emiral*; ma visse, assai poveramente (fu uno dei pochissimi *bohémien*s perduranti in pieno Novecento), di giornalismo, sia come viaggiatore per l'Europa e l'Africa (anzitutto « inviato speciale » nelle guerre balcaniche), sia quale critico musicale. La sua prosa è barocca, convulsa di valori cromatici, affollata di metafore e di aggettivi spesso « divaricati » (l'immagine è di Debenedetti), come in clausola quelli di Proust; e può a prima giunta sembrare strano che l'autore abbia collaborato alla fondazione della neoclassica « Ronda », se non si riflettesse che l'ordinato tumulto della sua scrittura è tutto stilistico, scevro dunque della ideologica problematicità dei vociani e magari dei futuristi, e da richiamare semmai, del tutto spontaneamente, l'esagitazione dei vecchi « scapigliati », ad esempio di Faldella. La pirotecnia di Barilli si accende, per limitarci alle raccolte di scritti musicali, fin dai titoli, *Delirama*, *Il sorcio nel violino*, *Il paese del melodramma* (1930), e tocca risultati fra i suoi migliori nelle pagine su Verdi e Wagner (Barilli era cresciuto e aveva fatto i primi studi musicali a Parma, li aveva terminati in Germania).

Dal *Paese* (ora in edizione Vallecchi, Firenze) si riproduce un breve capitolo wagneriano.

DAL « PAESE DEL MELODRAMMA »

« I MAESTRI CANTORI »

Quest'opera, per la maniera e lo spirito che la informa, si scosta dalle altre dello stesso autore, fa casa a sé e se ne sta isolata in una intransigenza furiosamente tedesca; essa è, quindi, per la sua indole refrattaria, la più lontana da noi, la meno compresa e la meno accetta al nostro pubblico. Anche nella *Tetralogia*, benché ci trascini seco in un soffio enorme, duriamo fatica a seguire il ritmo di Wagner, ritmo sul quale non possiamo regolare l'ansia del nostro petto e il battito delle nostre tempie, ché le misure sembrano valichi paurosi fra catene di armonie sepolte lì dall'epoca della pietra. La struttura della *Tetralogia* ha delle proporzioni e delle desolazioni continentali. I bastioni, il ferro e le foreste fradice squassate dall'uragano, troneggiano su masse amare e moventi in una malinconia illimitata e senza rive. L'imperativo categorico di Wotan tuona simultaneo dai punti cardinali. Al grido angoscioso della natura, giù nel risucchio di crateri spenti e combusti, il nostro spirito si smarrisce e si dibatte cercando la vita e gli uomini.

Eroi solitarii che si scontrano su picchi rocciosi ed eccelsi, trovano la morte e precipitano negli abissi, toccati dalla lancia del Giove tedesco. Un silenzio ferale, che invade le pause, annunzia la sua crepuscolare presenza, che brilla come in uno specchio letargico e sinistro: allora possiamo quasi udire sotterra gli urti di un pianeta che si raffredda e s'arresta nel cosmo come un cuore nella morte.

Il tempo rimorchiato e sospinto da un anelito primordiale procede in un'atmosfera mitologica e abbuiata. Se ci inoltriamo per avventura nel mezzo di tutto questo gigantismo, proprio là dove le epoche e le dominazioni crollano lentamente, ascoltiamo il duro e frastuonante passo degli Dei precipitosi accorrenti dai confini del mondo, accompagnato da fulmini che piombano lacerando all'intorno tronchi e metallo.

Wagner con la sua nodosa e vorace potenza ha trascritto nella *Tetralogia* un dettame sovrumano e non facile a intendersi. La sua vena turgida di polifonia spinge oltre tutta una genealogia tematica e i suoi disegni vanno in corsa al di là di ogni orizzonte visibile, così che a seguirli la nostra vista si fa corta e miope. L'ossatura geologica della sua musica, la sua corposità mastodontica e grave schiacciano le spalle di noi innocenti. Quel suo modo soverchiante, il furore consapevole dei suoi atti, le alterazioni livide e minacciose dei suoi cieli, l'orgoglio costernante della sua orchestra inerpicata e sovrapposta che si gonfia e si dilata inauditamente e si erige contro i rei come una barriera insormontabile di fuoco che scroscia, ci respinge e ci atterra in un accecamento di luce sfolgorante.

Man mano che si procede nella *Tetralogia*, l'artista si ritrae e si allontana, il creatore scompare nell'indefinito. Come per uno scisma preordinato, il wagnerismo continua a svolgersi, non più da Wagner, ma per forza propria. Con un automatismo inerte, l'implacabile alluvione si estende solida ed irta. Allora può avvenire che il sistema bandisca l'ispirazione, la filosofia discacci la poesia, la ragione uccida l'istinto, la disciplina escluda l'arbitrio, ed ecco, allora, gli opprimenti piani di riforma attuati sino al colmo in tutta la loro complicata e rigorosa disciplina nei *Maestri cantori* che, senza essere posteriori alla *Tetralogia*¹, rappresentano la legge della costruzione tematica nel suo più razionale, evidente e inesorabile compimento.

Qui il compositore è un inventore, la sua opera è come un immenso orologio gorgogliante nelle profondità croniche della filosofia, che batte le ore, lente e

¹ *Die Meistersinger von Nürnberg* [I Maestri cantori di Norimberga], ideati nel 1845, ma a cui Wagner attese dal 1861, terminando anche la partitura nel 1867 e facendoli rappresentare nel 1868, si intercalano nella storia della tetralogia *Der Ring des Nibelungen* [L'anello del Nibelungo], compiuta con *Die Götterdämmerung* [Il crepuscolo degli dei] nel 1874 («première» a Bayreuth nel 1876), ma abbozzata fin dal 1848 e sottoposta a una movimentata evoluzione: *Das Rheingold* [L'oro del Reno] è del 1853-1854, *Die Walküre* [La Valkiria] fu cominciata nel 1854 e compiuta nel '56, l'ultima redazione del *Siegfried* [Sigfrido] fu iniziata nel 1856 e conclusa nel '71 dopo più interruzioni. È appena il caso di ricordare che i *Maestri cantori* celebrano il calzolaio-poeta di Norimberga Hans Sachs (1494-1576), iniziatore del dramma moderno in Germania, mentre la *Tetralogia* rielabora la saga germanica del *Nibelungenlied* e della scandinava *Edda* (Wotan, dio delle battaglie, che anch'egli soccombe nel *Crepuscolo*, è in forma tedesca quello che in forma nordica è Odino).

gravi, sentenziosamente. La sua raggiera è il palcoscenico, il suo meccanismo l'orchestra. Qui il maestro degli amplificatori, il promotore di tutte le moltiplicazioni, si esprime addirittura in cifre e procede di scena in scena per tabelle, lasciando alle generazioni l'incarico di dipanare la matassa con un commento che duri fin che duri il mondo.

Il suo ardore magnifico troneggiava armoniosamente sui frastruoni strabocchevoli, le tracce del suo passaggio si allargavano melodicamente come cerchi acquatici; ma qui il colosso si è arrestato, si è rinchiuso e sistemato freddamente in un castello laborioso, in un teatro meccanico. Nel golfo mistico² ci sono gli ingranaggi, sulla scena gli attori che scattano come le lancette d'un quadrante e cantano imbeccati automaticamente. Tutta la tattica d'insieme deve girare alla ribalta su un movimento d'orologeria rapido e preciso. Beckmesser è il martire per eccellenza di questo sistema. Egli deve saltabeccare sulle sincopi, singhiozzare le sillabe e acchiappare sulla croma gl'istrumenti che gli sfuggono grottescamente; tutti i suoi muscoli sono ossessionati dal ritmo. La battuta del direttore d'orchestra gli cade sul cranio come una bastonatura incessante: egli deve rispondere fulmineamente e manovrare ratto e senza requie per far ridere i filosofi e i bambini. Il pedante vien punito con la sua stessa pedanteria e non è più che un fantoccio disperato nelle mani del musicista. D'altronde anche Walter non è che una rosea e magnifica marionetta piumata, in quest'opera; Eva una bambola di Norimberga, e tutti gli altri personaggi, meno Sachs³, la cui voce è piena d'un caldo pessimismo umano, dei burattini caratteristici.

Dopo tanti anni di propaganda wagneriana accanita e ingegnosa, noi ci troviamo più che mai stanchi, staccati ed esclusi da quest'opera dura ed irta di lavoro; e l'ammirazione e il timore che pur tuttavia proviamo nel nostro animo sono commisti di noia e di sospetto nell'ascoltare gli innumerevoli e voluminosi episodi musicali che avvolgono un dialogare velocissimo e interminabile; soltanto quando, come durante il secondo atto, l'alito sensuale della natura rientra silenziosamente sulla scena sgombra, soltanto allora sentiamo rinascere l'antica e pericolosa inclinazione per questo genio smisurato e a doppio fondo.

² Il vano, aperto sotto il livello della sala, in cui l'orchestra è nascosta agli sguardi degli spettatori tutti concentrati sul palcoscenico: innovazione introdotta, per iniziativa di Wagner (1871), nel teatro di Bayreuth e poi adottata in altri teatri germanici (essa caratterizza infatti il cosiddetto « teatro tedesco »), inglesi, americani.

³ *Sic*, per Sachs (gli altri principali fra i molti personaggi dei *Maestri cantori* sono appunto i suoi protetti, la fanciulla Eva, premio a chi vincerà la gara di musica, con l'aspirante Walter, e il pericoloso ma sconfitto concorrente Beckmesser).

ANTONIO BALDINI

Romano (1889-1962) ma di nobile famiglia romagnola, fu uno dei sette fondatori della « Ronda », ciò che già depone per la sua cura della forma e della tradizione letteraria: cura che in lui non si scompagna mai dallo schermo ironico e dall'autodifesa umoristica, sia che a oggetto della sua pagina stia (ed è questo lo stato più normale e consistente) il piacere della lettura e del commercio letterario, sia che egli scelga di mitizzare burlescamente le sue predilezioni morali, per la bellezza femminile o per la pigrizia (Michelaccio e Melafumo sono due sue ostentate proiezioni ideali), sia infine che sollecitino la sua fantasia amici o luoghi, ma per lo più familiari o riconducibili nell'ambito paesano. Per questo dolce conservatorismo egli può essere accostato volta per volta a Panzini o a Pietro Pancrazi o a Longanesi e al movimento dell'« Italiano », ma sempre con equabilità d'umore e vigilanza di scrittura.

Piace rappresentare Baldini con una pagina del suo libretto di corrispondenze parigine *La vecchia del Bal Bullier* (Roma, L'Italiano, 1934), libretto intessuto di frammenti impressionistici al modo, sia pure « smonumentato », della più accreditata prosa d'arte del tempo. (Il titolo si spiega col seguente passo, eloquente circa l'atteggiamento sentimentale e ideologico dell'autore: « In una sala da ballo popolare (il vecchio famoso *Bal Bullier*) [a Montparnasse, chiuso poco dopo] una figurina di donna piena di slancio e di brio, con un velo color di rosa sulle spalle nude, tra le braccia d'un boxeur negro, va sul filo della musica come una rondine. Quando poi la vedo di faccia, m'accorgo che a dir poco avrà sessant'anni. Parigi fa un po' quell'effetto. È vecchiotella, ma bisogna pur dire che balla ancora divinamente »). Molta parte del libro è di materia letteraria, e qui se ne sceglie il ritrattino di Giuseppe Ungaretti schizzato su un fondo parigino.

DA « LA VECCHIA DEL BAL BULLIER »

MÈRE ROSALIE

Giuseppe Ungaretti, che prima e dopo la guerra ha vissuto parecchi anni a Parigi, ritrovandocisi di passaggio mi conduce in una vecchia osteria di Montparnasse, dalla mère Rosalie (rue Campagne Première: una traversa che unisce i boulevards du Montparnasse e Raspail: ci stette di casa anche Arthur Rimbaud), nella quale osteria, ai tempi della gran bolletta, bazzicavano artisti venuti poi in grandissima fama nel mondo: Picasso¹, Utrillo², Modi-

¹ Pablo Picasso (così chiamato dal cognome, italiano, della madre; il padre si chiamava Ruiz), nato a Málaga nel 1881, passò a Parigi nel 1900 e definitivamente nel 1904.

² Il parigino Maurice Utrillo (1883-1955), che spesso aggiungeva nella firma la sigla « V. »,

gliani³, Apollinaire⁴. È un buco oscuro con sei o sette tavoli di marmo dove ci si rigira a fatica, con le pareti sporcate di varie pitture dagli artisti che frequentano il locale, e che la mère Rosalie tien da conto da quando una volta le è accaduto di vendere un pezzo di muro, pitturato da Utrillo, a un prezzo favoloso; né l'Utrillo che lei ha conosciuto più che mezzo rimbecillito dalle sbornie dava certo a veder più senno e sperare miglior fortuna degli altri bravi ragazzi ai quali adesso fa credito. Si mangia malissimo e si beve puro aceto.

Sentendo parlare italiano, la mère Rosalie è uscita in persona dalla cucina asciugandosi le mani nel grembiule. È una donna sulla sessantina, del tipo che ci figuriamo Marcolfa, madre di Bertoldino, delle parti di Mantova. Ungaretti se la stava godendo con quel suo sorriso diabolico al mezzo toscano e la ostessa con la bocca semiaperta e i pugni sui fianchi cercava di ricordarsi dove mai avesse potuto, in altri tempi, incontrare quella faccia affettuosa e beffarda. Finalmente la mère Rosalie « ci ha dato dentro » e ha gridato trionfalmente:

« O lei! non è giustamente lo scrivano⁵ che stava al nove? » (al numero 9, voleva dire, della stessa rue Campagne Première); e lì rievocazioni, premure, domande; e tra le altre domande questa, che sulle labbra di quella conterranea di Sordello mi seppe quasi di stile trobadorico provenzalesco⁶: « Come sta sua donna? » per chiedere allo « scrivano », naturalmente, notizie della signora Ungaretti⁷.

cioè il cognome della madre, la pittrice Suzanne Valadon, di cui era figlio illegittimo (lo riconobbe a fini puramente legali un pittore spagnolo da cui prese il nome): pittore ostentatamente primitivo nei famosi paesaggi di Montmartre (il polo della *bohème* artistica parigina opposto a Montparnasse) e della periferia metropolitana.

3 Amedeo Modigliani, nato a Livorno nel 1884, ma dal 1906 stabilito a Parigi, dove morì nel 1920, e naturalizzato idealmente parigino come prosecutore dei cosiddetti *faunes*.

4 Il poeta Guillaume Apollinaire (pseudonimo, poiché era nato a Roma nel 1880, figlio illegittimo d'una contessa polacca de Kostrowitsky), uno dei più decisivi poeti dell'avanguardia parigina prossima al cubismo e al futuro surrealismo, particolarmente per le raccolte *Alcools* (1913) e *Calligrammes* (uscita questa nel 1918, anno della sua morte).

5 La mère Rosalie (con « mère » si indica confidenzialmente una anziana donna del popolo) infarcisce il suo italiano di calchi dal francese (*giustamente* è *justement* « appunto », *scrivano* è *écrivain* « scrittore », subito sotto *donna* è *femme*, insieme « donna » e « moglie »).

6 L'autore elegantemente rammenta il *provenzalesco* adoperato da un personaggio femminile (genovese) del trovatore provenzale Raimbaut de Vaqueiras (d'una generazione anteriore a Sordello).

7 Che era francese, e che il poeta aveva conosciuto studentessa alla Sorbona.

GIUSEPPE RAIMONDI

Nato a Bologna (ma di famiglia paterna mantovana) nel 1898, vi è sempre vissuto, gestendo, per quanto sembra con raffinata competenza artigianale, la fumisteria familiare di piazza Santo Stefano. Cresciuto nella città di Morandi e di Bacchelli, ma anche in quella dei « rossi » amici di suo padre, ha una singolarissima posizione di *outsider*, polano mai dimentico delle sue inclinazioni anarco-socialiste, squisito collezionista di pittura (gli si devono scritti su Carrà e De Pisis), lettore intensamente partecipe, soprattutto di Sei e Ottocento italiano e francese. Legato all'avanguardia, e in particolare ad Apollinaire, nel 1918 con una sua rivistina, « La Raccolta », preluse alla « Ronda », alla cui redazione anche collaborò. E Vincenzo Cardarelli (il prosatore, non il poeta) fu il più vero maestro di Raimondi, incoraggiandone l'inclinazione al ritratto (sovente autoritratto) morale, redatto in una prosa asciutta, spesso nominale, sulla cui magrezza più spicca l'enfasi cromatica, come in una stampa colorata. Raimondi fa le sue prove migliori, oltre che nella prosciugata aridità di alcuni racconti, nell'autobiografia *Giuseppe in Italia* (1949), in cui vibrano le armoniche di continue evocazioni culturali della resa paesistica.

Appunto da un capitolo di *Giuseppe in Italia* (per l'editore Mondadori di Milano), incisivo elogio di Bologna e del suo dialetto, si fa rappresentare qui lo scrittore.

DA « GIUSEPPE IN ITALIA »

CAPITOLO QUINDICESIMO

È con la bocca di mia madre che ho appreso a parlare. Atteggio il labbro come lei. Fra le labbra, come il morso modella il boccone, si forma il nostro linguaggio. Un antico linguaggio, di popoli usi al lavoro, all'aggressione e alla guerra. Ogni cadenza in esso ha tono di ordine e di intimazione, o di offesa e di sbeffeggio. Provatevi a pregare, a rivolgervi a Dio, in questo aspro, violento, materiale linguaggio. Solo dei secoli di dominio papale hanno potuto fondare la tradizione di un umore ridanciano e allegro, burlesco, e pacifico in questo linguaggio di coloni conquistatori, di facchini sanguinari, di artigiani maneschi, di lanzichenecchi dell'Imperatore. La saggezza di Bertoldo ¹ è amara e sobillatrice. Un intercalare di mia madre è: *acsé* ² e suona con un accento di comando e di provocazione continua.

Le torri di Bologna sono nere del fumo incendiario di famiglie nemiche.

¹ Il suo inventore o almeno reinventore, Giulio Cesare Croce (1550-1609), di San Giovanni in Persiceto, visse a Bologna e fu anzi il promotore della locale poesia dialettale.

² « Così ».

Nei vicoli profondi echeggia il grido millenario di congiunti accoltellati. Ristagna nei secoli un sangue barbarico, soffocato invano dalla sorrisa educazione cattolica. Sulle cancellate di chiese distrutte, sulle porte dei palazzi, le punte di ferro a lancia sono nere di un sangue secco. Ferro e spade, spiedi e schidioni. Città di fabbri, di ferrai, armieri, taciturni e maniaci.

Mia lingua natia, in cui appresi a conoscere, a distinguere le cose. Strumento preciso, per aggredire e possedere la vita. Ancora oggi, una parola non ha il giusto senso se non la pronuncio, mentalmente, nella lingua di mia madre. Parole d'amore non sono proferibili; questa lingua non sopporta il canto, guasta la poesia; come il gelsomino tra le mani del bifolco. Questo linguaggio bolognese, fu il mio primo; e l'ambiente in cui crebbi, di operai, popolani, quasi lasciava ignorare ogni altra lingua. Accade che, invecchiando, provi bisogno di controllare con esso la giustezza, il peso e la sostanza di talune espressioni che il pensiero formula in lingua. Sono ancora le straordinarie parole sentite in bocca a mia madre che danno corpo a immagini e cose: *Fégna del malep, brotta strejja*³. È una sua frase, un interloquio nelle vicende mattutine, al mercato coperto, il cui commento continuava in casa, vuotando la sporta della spesa: la palla di cavolfiore (*una balteina acsé, du franc*)⁴, il cartoccino di conserva, i filoni dorati del pane-francese. E s'accendeva in quel *malep* e in quella *strejja* una visione di sortilegi, di stragi, di crudeltà longobardiche, favolose. Da rammentare, per potenza figurativa, la romanesca cronaca di Cola⁵. Ricordatevi di Cola in visita all'Albornoz: « stava supervo: capezziava; menava lo capo nanti e reto, come dicesse: Chi so' io? Io chi so'? ». E Fra Moreale decapitato: « Posto lo fierro, a lo primo colpo stoizao in là. Pochi peli de la varva remasero ne lo cieppo. Frati Minori toizero sio corpo in una cassa, ionto lo capo co lo busto. Pareva che attorno a lo cuollo avesse una zaganella roscia ».

È nel forte linguaggio di mia madre, che nulla tiene di dolce e gentile, una concretezza lombarda e padana. Pare che le sue parole foggino, di volta in volta, lo stampo delle cose che essa vede. Il suo linguaggio è come la scorza della realtà che vuole esprimere. Dice: *La mi povra gabaena*⁶, e allude al cappottino di lana nera, sdrucito, che ogni anno d'autunno toglie dalla naftalina; mettendovi una sfumatura di antica offesa e d'ironia per le vesti dei ricchi. Sono i giorni in cui teme la *galaverna* e la *stasaun di sgnauri*⁷, che è l'inverno.

In trent'anni di letture, e di lingua italiana, m'ero quasi scordato del mio linguaggio. Da qualche tempo l'ho ritrovato, e lo ricerco, come ogni condizione, buona o cattiva, in cui sono cresciuto. Credo di provare lo stesso senso di mera-

3 « Pagliaio della confusione, brutta strega ».

4 « Una pallottolina così, due lire ».

5 Si allude alla straordinaria cronaca romanesca di anonimo, uno dei capolavori del Trecento, una cui parte è stata separatamente stampata nel Seicento e dopo come *Vita di Cola di Rienzo*. Raimondi cita dalla scelta che ne pubblicò su « Letteratura » il compilatore della presente antologia.

6 « Il mio povero gabbano » (*ae vale à*).

7 « Brina ghiacciata », « stagione dei signori ».

viglia, e d'incanto musicale, oltre il rapporto di sangue, che provava Stendhal⁸ inserendo nella sua tersa scrittura, di lingua francese, le parole italiane (« Cara sorella », scriveva; e quando cita da un « libretto » d'opera italiana), a ricordarmi a pronunciare ad alta voce qualche passo, nel pacato e acceso dialetto di Bologna, del nostalgico Fiacchi⁹: ... *Gabussi, l'ottavein; fuori di scena, distinto cavallerizzo, per cui al purtava seimper, credo anche a letto, degli sproni così grandi e rumorosi che qui ed Stràsteven, svegliandosi la notte, j' al sinteven da luntan ch' al andava a casa (él stava al numero 41, indrett al surèini scalzi), i dseven, vultand gallon: Ohi! è finé al Comunal*. L'armonicissima, garbata, misurata mescolanza di lingua e di dialetto, che è come il segno di una civiltà del gusto, di un'educazione civile e umana. Cara Italia, e Bologna. Razza; e sangue vivo di cui non mi so placare. Delizia, lieve incanto delle antiche parole popolari del linguaggio italiano; per cui ripenso alla « soavità » forte della parlata bolognese, di cui dice Dante¹⁰, che aveva orecchio per distinguere tra il dialetto del Borgo di San Felice e quello di Strada Maggiore. Differenza di suoni, e di toni, in queste due, penso da che cosa provenisse, poste come sono le due contrade, ambedue sulla via Emilia. Sta di fatto che le Due Torri, come un centro geometrico, o come un punto astrologico, fisso nella pleiade delle case urbane, dividono la città in due parti, di destino, civiltà e inclinazioni diverse. Nella parte orientale¹¹, che la collega al nord dell'Italia, e ai paesi di lingua lombarda, la strada romana è percorsa dai grandi traffici; carri fragorosi nella notte, e gente dall'aspra parlata, che piomba nelle affumicate locande quando è già ora di letto a chieder vino; e stringe commerci, col piede sulla vettura che si muove; e qui sosta, a volte, attratta dal viso illuminato d'una donna; e mette casa. Nella parte di occidente, la via Emilia è, fin dalla porta Ravennana, tutta una lenta, naturale preparazione alle terre marine. Di qui si va in Romagna, e nelle Marche, dove le campagne sono di un fertile umore salso. Nicchi e conchiglie stridono sotto il ferro dell'aratro. E sulle nobili, bianche ville barocche e neoclassiche della via Emilia di sotto, quando fa sera, sosta il lume rosso e giallo del sole, come al tramonto sulle vele aperte delle barche adriatiche. (Un ideale stradario, concepito da un filologo-poeta; come si tentano le corde d'una chitarra: *San Flis, Stràmazour, Stràsteven ...*¹²).

8 La lettera di Stendhal alla « cara Sorella » Pauline è del 23 dicembre 1800, da Milano (era l'epoca in cui egli la esortava allo studio dell'italiano), ma è interamente in italiano, beninteso un italiano puramente intenzionale.

9 Il notevolissimo scrittore semidialettale di fine Ottocento Antonio Fiacchi, autore del settimanale umoristico « Ehi! ch'al scusa ... » e dei due libri, l'uno prevalentemente burlesco, l'altro prevalentemente nostalgico, *El Sgner Pirein* [Il signor Pierino] e *Bologna d'una volta*. Del brano citato si traducono qui le parti dialettali: « l'ottavino ... portava sempre ... gli abitanti di via Santo Stefano ... da lontano lo sentivano rincasare (abitava ... dirimpetto alle suore scalze), dicevano, voltando coscia: 'È finito il Comunale' ».

10 Nel I del *De vulgari Eloquentia*.

11 Svista, scambio di « orientale » e « di occidente »: Strada Maggiore muove verso le Romagne dalla piazza di Porta Ravennana (dove sono le due torri, Garisenda e degli Asinelli), via San Felice è all'estremo opposto.

12 « San Felice, Strada Maggiore, via Santo Stefano ». (L'accento tipografico vale naturalmente per l'isolato *Strà*, non per il composto).

I POETI DEL NOVECENTO

GIUSEPPE UNGARETTI

Nato di famiglia lucchese ad Alessandria d'Egitto nel 1888, passò parte della sua giovinezza, prima e dopo la prima guerra mondiale, negli ambienti dell'avanguardia parigina; per molti anni, se si eccettua un soggiorno presso l'Università di San Paolo del Brasile, è vissuto a Roma, nella cui Facoltà di Lettere ha anche insegnato letteratura italiana moderna e contemporanea. È morto a Milano nel 1970.

Pubblicò i primi versi (futuristeggianti) su « Lacerba » (1915) e « La Diana » di Napoli (1916): essi sono stati riuniti, con le varianti delle successive raccolte, in *Poesie disperse* (1945) a cura di Giuseppe De Robertis. Quelli composti al fronte piacquero a un gentile mecenate, Ettore Serra, che li stampò in zona di guerra (*Il porto sepolto*, Udine 1916), e furono salutati da un articolo di Papini; la nuova stampa (Firenze 1919) ebbe il titolo *Allegria di naufragi* e aggiunse, con alcune altre poesie francesi, quelle già edite (a Parigi nel 1919) nella *plaque*tte « La guerre »; si tornò, ormai senza più le cose francesi, al *Porto sepolto* con l'edizione del 1923 (alla Spezia, con una prefazione di Benito Mussolini); da quella di Milano 1931 in giù il titolo definitivo è *L'allegria*. Il successivo volume, che in complesso inaugura un ritorno alle misure ritmiche della tradizione, *Sentimento del tempo* (Firenze 1933), è dato nell'assetto attuale come secondo (e *L'allegria* come primo) delle *opera omnia* intitolate *Vita d'un uomo*. Ad esse appartiene anche la terza raccolta, *Il dolore* (1947), in gran parte dedicata al figlioletto morto in Brasile. Le successive sono state pubblicate con varianti e altre apparecchiature filologiche, come opere *in fieri* (*La Terra Promessa*, 1950; *Un grido e paesaggi*, 1952), o ad apertura d'un albo in omaggio all'autore (*Il taccuino del vecchio*, 1960); escono ora *Morte delle stagioni* (1967) e *Dialogo* (1968, nuove poesie d'amore). Il catalogo dell'opera poetica si compie con una fitta serie di versioni: da Shakespeare (sonetti), da Mallarmé, da Racine ecc.; più significative quelle dal secentista spagnolo Góngora e dal visionario inglese (1757-1827) William Blake. Inoltre *Il deserto e dopo* (1961) aduna corrispondenze giornalistiche.

Ungaretti è stato con *L'allegria*, da alcuni lettori ancora considerata il suo vertice, e comunque il caso-limite delle sue operazioni prosodiche, il primo poeta vero (pre-scindendosi dunque dai tentativi futuristi) che abbia introdotto nel verso italiano autentiche innovazioni formali. Gli è giovato per questo essere cresciuto in ambiente plurilingue e aver convissuto, negli anni formativi, con l'avanguardia francese: l'assillante ricordo della terra d'origine agiva come qualche cosa di primordiale, più antico assai della cultura. È ovvio il precedente del *vers libre*, naturalmente non al livello ormai ufficioso dei simbolisti minori, ma secondo le esperienze dirette da più nobili esemplari, quali le sezioni poetiche delle *Illuminations* di Arthur Rimbaud (pubblicate da Paul Verlaine nel 1886) e il poema, anche tipograficamente arditissimo, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* di Stéphane Mallarmé (pubblicato in rivista nel 1897, l'anno prima della morte dell'autore). Non si trattava soltanto di rivendicare una libertà ritmica della cui esigenza da noi il più autorevole portatore (dopo dunque l'omaggio delle « barbare » carducciane) era stato il D'Annunzio di *Laus Vitae* e di parte di *Alcyone*, ancora orientato infatti verso una formulazione strofica; ma d'inserirla su una concezione della poesia come frammento e fulgurazione che, se aveva trovato la sua prima espressione

nella prima metà dell' Ottocento presso E. A. Poe con la teoria della poesia breve, parve nell' Italia d'allora oggettivamente autorizzata (contro le intenzioni del filosofo) dalla prima estetica crociana. La tendenza oltrepassava ogni frontiera linguistica, se tra i suoi più splendidi precursori poté annoverare i frammenti che all' inizio dell' Ottocento chiusero la carriera di Hölderlin, prima che l'ombra della demenza lo avvolgesse del tutto; e vi recò un contributo perfino un tanto di conoscenza, che alla fine del secolo raggiunse l' Occidente, della poesia orientale ed estremo-orientale. Entro questa cornice estremamente generale, che suol saldare volontà di autenticità (come nel frammentismo vociano) e culto della bellezza, *L'allegria* si segnala per il totale abbandono della componente estetizzante, in consonanza alla rigorosa riduzione dell' « uomo di pena » (sono in prevalenza poesie di guerra) nei confini d'una vitalità spoglia e rudimentale, spesso coincidente con la natura, che nell'universale naufragio incontra lo spunto per un quasi fisiologico ottimismo (di qui il titolo d'una lirica e dell' intera raccolta). I testi consistono in enunciati scarni e anzi fulminei, intensamente sillabati dall'uomo solo, ripiegato su se stesso, con una ancora non conosciuta esaltazione degli accenti e delle pause, segnate queste dagli accapo (manca, al modo dei futuristi ma già del *Coup de dés*, ogni punteggiatura): testi offerti eminentemente a una pur tacita « esecuzione » vocale. Poesia per un verso intima e per l'altro affidata alla mera linearità delle proposizioni, non limitata da una chiusura e curvatura in pur larghissimo senso strofica, è naturale che essa si offra come poesia sempre mobile, soggetta a perenni ritocchi e variazioni: l' incessante « lavoro » sui propri versi, fiancheggiato da un'espressa sfiducia nel « babau ispirazione », pone Ungaretti vicino alla linea (benché tanto più letteraria) di Mallarmé e Valéry e lo coinvolge nell' assunto paradossale di fissare in oggetto l' istante, che dovrebbe esser « dono » ma è in evoluzione. Perciò anche il primo Ungaretti si stacca da ogni impostazione onomatopeico-impressionistica, sì che ad esempio nella prima poesia addotta (*Levante*: il ritorno del poeta — il giovane a prua — da Alessandria in Europa) frasi nominali a solo tema (« Picchi di tacchi » ecc.) si coordinano gradatamente a un'altra bimembre (« e il clarino ghirigori striduli ») e a quelle verbali (« e il mare è cenerino » ecc.).

Il passaggio a *Sentimento del tempo* e alle raccolte successive è stato caratterizzato come « volontà di canto »: esso è visibilmente contrassegnato dallo spontaneo risorgere di misure della nostra più alta tradizione, quella petrarchesca e leopardiana a cui Ungaretti ama rifarsi, endecasillabo e settenario; e in un certo senso può esser messo in parallelo al neoclassico « richiamo all'ordine » già della « Ronda », così che negli anni attorno al '30 prosa d'arte e « frammentismo » ungarettiano appartennero allo stesso gusto (testimoniato in particolare dal Gargiulo). Ma beninteso si presentano pure endecasillabi di andatura abnorme (« Le braccia ti sanno leggera, vieni », « Dal rimorso, latrato sterminato » ecc.), e le unità liberate anche in serie possono essere d'altra natura, più pascoliano-dannunziana, come i novenari anapestici iniziali dell' *Inno alla Morte* (« Amore, mio giovine emblema » ecc.), o come taluni ottonari (« Strugge forre, beve fiumi ») suscettibili d'un tempo interpolato (« Quando su ci si butta lei »). Ciò vuol dire che anche questa più tradizionale metrica è *in fieri* e si enuclea da enunciati (di più normale presentazione) in cui la sommessia sillabazione, sottoposta a forte carica cromatica ed eloquente, perde l' assoluta estemporaneità del recitativo per discontinuamente coagularsi. Mutata è la situazione dell'uomo per riguardo al mondo: non più appiattito sul mero fatto e rischio dell'esistere, il poeta scatena passioni (e quindi acceso lessico e simbolistiche immagini), la brama che non lo abbandona, l' inseguimento delle mutevoli tentazioni e illusioni, l' obbedienza alla labilità temporale. La sintassi, in corrispondenza, si complica in vaste macchine di periodi (*affine* « affinché » è una congiunzione molto corporosa); si condensa in subordinate nominali simili all'ablativo assoluto (« Sogni e

crucci passati ad altre rive », « La lontananza aperta alla misura » e anche « Ogni mio palpito, come usa il cuore »; l'ellittico « liberi d'età » sottintende un *noi* che è implicito in « nostro lenzuolo »; un senso di accumulo è dato da iperbati (« L'ombra *negli occhi* s'addensava *Delle vergini* ... ») e da ardite incidentali, come quella che s'intercala fra epiteto e sostantivo, per di più oggetto anticipato (« E la recline, che s'apriva all'unico Raccogliersi dell'ombra nella valle, Araucaria ... — Non la rammenti ...? »). In questo caso estremo si verifica però, da linea in calma progressione a linea aggrovigliata, radicalmente la stessa ricerca che nell'*Allegria*: anche le misure iterate e i vasti spazi ritmico-sintattici sono invenzioni dell'autore, ordine interno e non mai esterno.

I momenti più significativi di Ungaretti sono tutti documentati qui, secondo la redazione definitiva edita dal Mondadori di Milano: a parecchie liriche dell'*Allegria*, sia di guerra sia di rievocazione parigina o egiziana, segue una scelta da *Sentimento del tempo*, dal *Dolore* (*Tu ti spezzasti* commemora il bambino perduto sullo sfondo dell'arcaica e violenta natura brasiliana, *Non gridate più* è scritto per la guerra esterna e civile), dalla *Terra promessa* (quartine di endecasillabi, quasi da sonetto benché non rimate, sul tema della *nada* [nulla] suggerito certo da Góngora), da *Un grido e paesaggi* (« scherzo » sul vocabolario botanico brasiliano).

DA « L'ALLEGRIA »

LEVANTE

La linea
vaporosa muore
al ¹ lontano cerchio del cielo

Picchi di tacchi picchi di mani
e il clarino ghirigori striduli
e il mare è cenerino
trema dolce inquieto
come un piccione

A poppa emigranti siriani ² ballano

A prua un giovane è solo

Di sabato sera a quest'ora

Ebrei

laggiù

portano via

1 Il valore della preposizione locale è generalizzato, conforme all'uso del più corsivo simbolismo francese (cfr. in Henri de Régnier « Voici toute la mer qui croule *aux* plages douces », citato con molti altri esempi da Leo Spitzer).

2 Leggero toscanismo, per *siriani*.

i loro morti
nell'imbuto di chiocciola
tentennamenti
di vicoli
di lumi

Confusa acqua
come il chiasso di poppa che odo
dentro l'ombra
del
sonno

IN MEMORIA

Si chiamava
Moammed Sceab

Discendente
di emiri di nomadi
suicida
perché non aveva più
Patria

Amò la Francia
e mutò nome

Fu Marcel
ma non era Francese
e non sapeva più
vivere
nella tenda dei suoi
dove si ascolta la cantilena
del Corano
gustando ¹ un caffè

E non sapeva
sciogliere
il canto
del suo abbandono

1 « Assaporando », lieve tocco francese.

L' ho accompagnato
 insieme alla padrona dell'albergo
 dove abitavamo
 a Parigi
 dal numero 5 della rue des Carmes ²
 appassito vicolo in discesa

Riposa
 nel camposanto d' Ivry ³
 sobborgo che pare
 sempre
 in una giornata
 di una
 decomposta fiera

E forse io solo
 so ancora
 che visse

Locvizza ⁴ il 30 settembre 1916

ANNIENTAMENTO

Il cuore ha prodigato le lucciole
 s'è acceso e spento
 di verde in verde
 ho compitato

Colle mie mani plasmo il suolo
 diffuso di grilli
 mi modulo
 di
 sommeso uguale
 cuore

M'ama non m'ama
 mi sono smaltato
 di margherite
 mi sono radicato

² Nel Quartier Latino.

³ Alla periferia meridionale di Parigi.

⁴ Questa e le successive poesie sono datate da località sul fronte dell' Isonzo.

nella terra marcita
sono cresciuto
come un crespò ¹
sullo stelo torto
mi sono colto
nel tuffo ²
di spinalba ³

Oggi
come l' Isonzo
di asfalto azzurro
mi fisso
nella cenere del greto
scoperto dal sole
e mi trasmutò
in volo di nubi

Appieno infine
sfrenato
il solito essere sgomento
non batte più il tempo col cuore
non ha tempo né luogo
è felice

Ho sulle labbra
il bacio di marmo

Versa il 21 maggio 1916

C' ERA UNA VOLTA

Bosco Cappuccio
ha un declivio
di velluto verde
come una dolce
poltrona

Appisolarmi là
solo

1 Presumibilmente il « crespino », arbusto spinoso (*Berberis vulgaris*), meno facilmente la « cicerbata » (varie specie di *Sonchus*).

2 « Ciuffo ».

3 Altra pianta spinosa, la « calcatrèppola » (*Centaurea Calciatrapa*).

in un caffè remoto
con una luce fievole
come questa
di questa luna

Quota Centoquarantuno l' 1 agosto 1916

ATTRITO

Con la mia fame di lupo
ammaino
il mio corpo di pecorella

Sono come
la misera barca
e come l'oceano libidinoso

Locvizza il 28 settembre 1916

NOSTALGIA

Quando
la notte è a svanire
poco prima di primavera
e di rado
qualcuno passa

Su Parigi s'addensa
un oscuro colore
di pianto

In un canto
di ponte
contemplo
l' illimitato silenzio
di una ragazza
tenue

Le nostre
malattie
si fondono

E come portati via
si rimane

Locvizza il 28 settembre 1916

ALLEGRIA DI NAUFRAGI

E subito riprende
il viaggio
come
dopo il naufragio
un superstite
lupo di mare

Versa il 14 febbraio 1917

NATALE

Non ho voglia
di tuffarmi
in un gomitolo
di strade

Ho tanta
stanchezza
sulle spalle

Lasciatemi così
come una
cosa
posata
in un
angolo
e dimenticata

Qui
non si sente
altro
che il caldo buono

Sto
con le quattro
capriole
di fumo
del focolare

Napoli il 26 dicembre 1916

SOLDATI

Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie

Bosco di Courton ¹ luglio 1918

DA «SENTIMENTO DEL TEMPO»

SIRENE

Funesto spirito
Che accendi e turbi amore,
Affine io torni senza requie all'alto ¹
Con impazienza le apparenze muti,
E già, prima ch' io giunga a qualche meta,
Non ancora deluso
M'avvinci ad altro sogno.

Uguale a un mare che irrequieto e blando
Da lungi porga e celi
Un' isola fatale,
Con varietà d' inganni
Accompagni chi non dispera, a morte.

1923

¹ Località del fronte francese, su cui Ungaretti combatté alla fine della guerra nel corpo di spedizione italiano.

¹ « Alto mare » (classico *nell'alto*, sul latino *in altum*).

L' ISOLA ¹

A una proda ove sera era perenne
 Di anziane ² selve assortite, scese,
 E s' inoltrò
 E lo richiamò rumore di penne
 Ch'erasi sciolto dallo stridulo
 Batticuore dell'acqua torrida,
 E una larva (languiva
 E rifioriva) vide;
 Ritornato a salire vide
 Ch'era una ninfa e dormiva
 Ritta abbracciata a un olmo.

In sé da simulacro a fiamma vera
 Errando, giunse a un prato ove
 L'ombra negli occhi s'addensava
 Delle vergini come
 Sera appiè degli ulivi;
 Distillavano i rami
 Una pioggia pigra di dardi,
 Qua pecore s'erano appisolate
 Sotto il liscio tepore,
 Altre brucavano
 La coltre luminosa;
 Le mani del pastore erano un vetro
 Levigato da fioca febbre ³.

1925

INNO ALLA MORTE

Amore ¹, mio giovine emblema,
 Tornato a dorare la terra,
 Diffuso entro il giorno rupestre,

¹ Da riconnettere all' « isola fatale » di *Sirane* (si assiste infatti all' insorgere della passione: « da simulacro a fiamma vera »).

² « Annose », eco del francese *ancien*.

³ Il finale rappresenta effetti di sole in una radura.

¹ È il sole.

È l'ultima volta che miro
 (Appiè del botro, d'irruenti
 Acque sontuoso, d'antri
 Funesto) la scia di luce
 Che pari alla tortora lamentosa
 Sull'erba svagata si turba.

Amore, salute lucente,
 Mi pesano gli anni venturi.

Abbandonata la mazza fedele,
 Scivolerò nell'acqua buia
 Senza rimpianto.

Morte, arido fiume ...

Immemore sorella, morte,
 L'uguale mi farai del sogno
 Baciandomi.

Avrò il tuo passo,
 Andrò senza lasciare impronta.

Mi darai il cuore immobile
 D'un iddio, sarò innocente,
 Non avrò più pensieri né bontà.

Colla mente murata,
 Cogli occhi caduti in oblio,
 Farò da guida alla felicità.

1925

DI LUGLIO

Quando su ci si butta lei¹,
 Si fa d'un triste colore di rosa
 Il bel fogliame.

Strugge forre, beve fiumi,
 Macina scogli, splende,
 È furia che s'ostina, è l'implacabile.

1 L'estate, esplicitata in *fine*.

Sparge spazio, acceca mete,
È l'estate e nei secoli
Con i suoi occhi calcinanti
Va della terra spogliando lo scheletro.

1931

OGNI GRIGIO

Dalla spoglia di serpe
Alla pavida talpa
Ogni grigio si gingilla sui duomi ¹...

Come una prora bionda
Di stella in stella il sole s'accomiata
E s'acciglia sotto la pergola ...

Come una fronte stanca
È riapparsa la notte
Nel cavo d'una mano ...

1925

LA MADRE

E il cuore quando d'un ultimo battito
Avrà fatto cadere il muro d'ombra,
Per condurmi, Madre, sino al Signore,
Come una volta mi darai la mano.

In ginocchio, decisa,
Sarai una statua davanti all' Eterno,
Come già ti vedeva
Quando eri ancora in vita.

Alzerai tremante le vecchie braccia,
Come quando spirasti
Dicendo: Mio Dio, eccomi.

¹ « Cupole » (anche arboree). Non manca, per solito come *dòmo*, nella tradizione carducciano-pascoliana, ma qui sarà eco diretta del francese *dôme*, conforme al gusto del componimento, d'un simbolismo che già volge al surrealismo.

E solo quando m'avrà perdonato,
 Ti verrà desiderio di guardarmi.
 Ricorderai d'avermi atteso tanto,
 E avrai negli occhi un rapido sospiro.

1930

DOVE LA LUCE

Come allodola ondosa
 Nel vento lieto sui giovani prati,
 Le braccia ti sanno leggera, vieni.

Ci scorderemo di quaggiù,
 E del male e del cielo,
 E del mio sangue rapido alla guerra,
 Di passi d'ombre memor
 Entro rossori di mattine nuove.

Dove non muove foglia più la luce ¹,
 Sogni e crucci passati ad altre rive,
 Dov'è posata sera,
 Vieni, ti porterò
 Alle colline d'oro.

L'ora costante, liberi d'età,
 Nel suo perduto nimbo
 Sarà nostro lenzuolo.

1930

DANNAZIONE

Come il sasso aspro del vulcano,
 Come il logoro sasso del torrente,
 Come la notte sola e nuda,
 Anima da fionda e da terrori

¹ *La luce* e naturalmente soggetto (si veda il titolo), *foglia* oggetto.

Perché non ti raccatta
La mano ferma del Signore?

Quest'anima
Che sa le vanità del cuore
E perfide ne sa le tentazioni
E che del mondo sa le proporzioni
E tracotanza, i piani della mente,

Perché non può soffrire
Se non rapimenti terreni?

Tu non mi guardi più, Signore ...

E non cerco se non oblio
Nella cecità della carne.

1931

SENTIMENTO DEL TEMPO

E per la luce giusta,
Cadendo solo un'ombra viola
Sopra il giogo meno alto,
La lontananza aperta alla misura,
Ogni mio palpito, come usa il cuore,
Ma ora l'ascolto,
T'affretta, tempo, a pormi sulle labbra
Le tue labbra ultime.

1931

DAL «DOLORE»

TU TI SPEZZASTI

1

I molti, immani, sparsi, grigi sassi
Fremanti ancora alle segrete fionde
Di originarie fiamme soffocate
Od ai terrori di fumane vergini

Ruinanti in implacabili carezze,
 — Sopra l'abbaglio della sabbia rigidi
 In un vuoto orizzonte, non rammenti?

E la recline, che s'apriva all'unico
 Raccogliersi dell'ombra nella valle,
 Araucaria, anelando ingigantita,
 Volta nell'ardua selce d'erme fibre
 Più delle altre dannate refrattaria,
 Fresca la bocca di farfalle e d'erbe
 Dove dalle radici si tagliava,
 — Non la rammenti delirante muta
 Sopra tre palmi d'un rotondo ciottolo
 In un perfetto bilico
 Magicamente apparsa?
 Di ramo in ramo fiorrancino¹ lieve,
 Ebbri di meraviglia gli avidi occhi
 Ne conquistavi la screziata cima,
 Temerario, musico bimbo,
 Solo per rivedere all'imo lucido
 D'un fondo e quieto baratro di mare
 Favolose testuggini
 Ridestarsi fra le alghe.

Della natura estrema la tensione
 E le subacquee pompe,
 Funebri moniti.

2

Alzavi le braccia come ali
 E ridavi nascita al vento
 Correndo nel peso dell'aria immota.

Nessuno mai vide posare
 Il tuo lieve piede di danza.
 Grazia felice,
 Non avresti potuto non spezzarti
 In una cecità tanto indurita
 Tu semplice soffio e cristallo,

¹ Metafora concretissima: il bambino temerariamente arrampicato sull'*Araucaria brasiliensis* (pino del Paraná) sporta sull'oceano è comparato al fiorrancino perché questo passeraceo dal ciuffo arancione è fra i più minuscoli volatili nostrani e frequenta le conifere.

Troppo umano lampo per l'empio,
Selvoso, accanito, ronzante
Ruggito d'un sole ignudo.

NELLE VENE

Nelle vene già quasi vuote tombe
L'ancora galoppante brama,
Nelle mie ossa che si gelano il sasso,
Nell'anima il rimpianto sordo,
L'indomabile nequizia, dissolvi;

Dal rimorso, latrato sterminato,
Nel buio inenarrabile
Terribile clausura,
Riscattami, e le tue ciglia pietose
Dal lungo tuo sonno, sommuovi;

Il roseo improvviso tuo segno,
Genitrice mente, risalga
E riprenda a sorprendermi;
Insuperata risuscitati,
Misura incredibile, pace;

Fa, nel librato paesaggio, ch' io possa
Risillabare le parole ingenuè.

NON GRIDATE PIÙ

Cessate d'uccidere i morti,
Non gridate più, non gridate
Se li volete ancora udire,
Se sperate di non perire.

Hanno l'impercettibile sussurro,
Non fanno più rumore
Del crescere dell'erba,
Lieta dove non passa l'uomo.

DA «LA TERRA PROMESSA»

VARIAZIONI¹ SU NULLA

Quel nonnulla di sabbia che trascorre
Dalla clessidra muto e va posandosi,
E, fugaci, le impronte sul carnato,
Sul carnato che muore, d'una nube ...

Poi mano che rovescia la clessidra,
Il ritorno per muoversi, di sabbia,
Il farsi argentea tacito² di nube
Ai primi brevi lividi dell'alba ...

La mano in ombra la clessidra volse,
E, di sabbia, il nonnulla che trascorre
Silente, è unica cosa che ormai s'oda
E, essendo udita, in buio non scompaia.

DA «UN GRIDO E PAESAGGI»

SEMANTICA

Come dovunque in Amazzonnia¹, qua
L'angico² abbonda, e già scoprirsi vedi
Alcuni piedi di sapindo³,
Il libarò dei Guaranì⁴;
E, di rado, di qui o di là,
I cautschio⁵ si adunano in boschetti,
Riposo all'ombra sospirata d'alberi

1 In senso compositivo proprio: *la clessidra* e *di sabbia* sono comuni ai primi distici di ogni quartina, *nube* alle due prime (nel secondo distico) *mano* alle due ultime (nel primo verso). Sono sensazioni minime, di movimento, di colore, infine negativamente o paradossalmente uditive

2 L' inversione rispetto alla consecuzione normale (*tacito farsi argentea*) mette in immediato contatto due qualità parallele di diversi registri sensibili appena variate dal minimo mutare funzionale di desinenza.

1 L'immenso bacino del rio delle Amazzoni (nord del Brasile e regioni limitrofe).

2 Acacia brasiliana.

3 Un genere di piante tropicali.

4 Popolazione indigena che occupa ancora gran parte della regione a sud del rio delle Amazzoni.

5 Qui il nome è applicato alla *Hevea brasiliensis*, quella delle piante da gomma del cui lattice indurito gli indigeni facevano perette per siringhe d'acqua calda da usare a tavola.

Di fusto dritto ed alto,
Di scorza come d'angue,
Cari ai Cambebba.
Di lontano li scorgi
Mentre più torrido t'opprime il chiaro
E più ti lega il tedio
E gira moltitudine famelica
Di moschine invisibili,
Quando, di fitte foglie a tre per tre,
Con luccichio ti svelano verdissimo
D'un subito le cupole e la stanza,
Tremuli fino al suolo.
Sai che vi dondola per te un'amaca.
I tronchi ne feriscono e, col succo,
Zufoli ed otri plasmano quegli Indi;
Oggetti il cui destino conviviale
Nel Settecento nominare fa
A Portoghesi lepidi
Seringueira, l'appiccicosa pianta,
E dirne la sostanza,
Arcadi cocciuti, siringa,
Chi la va raccogliendo, seringueiro,
L'irrequieto boschetto, seringal,
Con suoni ormai solo da clinica.

EUGENIO MONTALE

Nato a Genova nel 1896, ha soggiornato a lungo a Firenze, prima come funzionario editoriale, poi come bibliotecario, perdendo il pur modesto posto perché non iscritto al partito fascista; nei primi anni del dopoguerra si è trasferito a Milano come giornalista, e vi risiede tuttora; nel 1967 è stato nominato senatore a vita.

La sua prima raccolta, *Ossi di seppia*, fu pubblicata da Piero Gobetti nel 1925; ebbe una ristampa, riveduta e ampliata, nel 1928, e ad essa nel complesso si attengono le edizioni successive. La seconda raccolta, *Le occasioni*, uscì nel 1939; ma le singole liriche erano state stampate in varie riviste (particolarmente in « Letteratura », della quale, come già di « Solaria », Montale fu un promotore tanto più sostanziale quanto meno vistoso) e avevano già conferito al loro autore grande prestigio quando il volume toccò, in quell'anno tragico, primo della seconda guerra mondiale, un pubblico più largo, subito diventando, per le sue registrazioni esistenziali e le sue premonizioni della catastrofe, un libro rappresentativo del momento storico e un viatico prediletto della gioventù. Alcune poesie, sempre più sintomatiche delle drammatiche contingenze, furono stampate fuori d'Italia, a Lugano, nel 1943, col titolo di *Finisterre*: esse costituirono il primo nucleo della terza raccolta, che, appunto da un testo già incluso in *Finisterre*, s'intitolò nel 1956 *La bufera e altro*. Tra i versi successivi eccelle la raccolta di epigrammi (o, col termine delle *Occasioni*, « mottetti ») per la morte della moglie, uscita nel 1966 in edizione privata col titolo goethiano di *Xenia*. La serie di traduzioni, quasi tutte dall'inglese (ma anche dallo spagnolo e dal francese), include fra l'altro versioni poetiche, in particolare quelle accolte in un *Quaderno di traduzioni* (1948). Prose d'occasione e fantasie seminarie (un po' fra certi « pesci rossi » cecchiani e la narrativa surrealista, ma senza intenzione di bello scrivere e anzi con premeditata sprezzatura), uscite in giornali all'inizio del dopoguerra, sono parzialmente raccolte sotto il titolo *Farfalla di Dinard* (1956, ristampa accresciuta 1960). Si aggiunga una larghissima attività di censore e di prefatore (e più recentemente di critico musicale: da giovane l'autore aveva studiato per baritono, e possiede una cultura musicale non meno ricca della letteraria); e benché sia stata più volte auspicata e anche annunciata la raccolta di questi scritti, non ne è apparso finora che il volume *Auto da fé*, sfogo di amarezza circa la supposta fine della poesia, e dell'arte in genere, su uno sfondo, nonostante l'ironia, apocalittico, mentre il desiderio del pubblico va soprattutto a quei documenti della giovinezza dell'autore (quali i ben noti scritti su Svevo e il primo Debenedetti, riuniti ora in appositi opuscoli coi relativi carteggi) che attestano l'applicazione del *feuilleton* tradizionale ai valori nuovi dell'epoca fra « Primo Tempo » e « Solaria ».

Il mondo di *Ossi di seppia* è un mondo negativo: secondo luoghi diventati proverbiali, il poeta si sofferma a descrivere « il male di vivere » che ha incontrato, e non è in grado di dire al suo lettore che « ciò che non siamo, ciò che non vogliamo ». Eppure esso è vastamente descrittivo: il paesaggio arso, scabro e marino della Liguria (non è meramente anedddotico sapere che esso è quello di Monterosso al Mare nelle Cinque Terre, dove la famiglia aveva una villa) vi è composto in un ritratto ormai celebre; sennonché il risultato di questo affannoso sforzo descrittivo porta in luce « le inutili macerie » dell'abisso marino, in altri termini non è remunerato da quel minimo di vi-

talità che inerisce anche all'operazione poetica, come appare luminosamente (e da lui è pure asserito in modo esplicito) nel maggiore dei poeti « negativi », Giacomo Leopardi. Si aggiunga che la radicalità della posizione negativa di Montale è sottolineata dalla mancanza di qualsiasi ostentazione rivoluzionaria tanto nel linguaggio, di cui è facilmente dimostrabile la continuità con la tradizione fino al Pascoli e al Gozzano, quanto nella metrica, che, sia pure in forme non vincolate, libera frequentemente misure tradizionali e rime (tipiche le rime interne mimetizzate, nei *Limoni* quelle di *usati* con *laureati* e di *indaga* con *dilaga*, in *Arremba* ... di *rovina* con *incrina*, entrambe interne, in *Arsenio* di *piovorno* con *giorno*, di *strette* con *castagnette*, ecc. ecc., mentre le rime del genere di *ruggine* con *fuggi*, *canicola* con *amico*, *strepito* con *siepi* e così via risalgono all'uso pascoliano, qui però senza il sottile recupero della sillaba soprannumeraria). Ma, se questa è poesia, essa non potrà affidarsi né al descrittivismo privo di carattere liberatorio né alla pur scolpita sentenziosità dell'uomo privo di certezze né finalmente al suo ritratto, quale (dall'edizione 1928) si ha in *Arsenio* (il nome imita quello dell'autore), una serie quasi esclusiva di endecasillabi per lo più sciolti non immune dal ricordo di Sbarbaro. La soluzione di questo caso-limite d'impossibilità di poesia è nel « fantasma che ti salva » di *In limine*: soluzione altamente improbabile, ma concreta, quando soccorre, in un'immagine-messaggio imprevedibile o addirittura assurda. Di questa soluzione, che ridà vita al « morto viluppo di memorie » del « reliquiario » di *In limine*, si ha un esempio in *Delta*, in cui l'oggetto dell'oscura memoria, col quale non si riesce a comunicare, è evocato soltanto dal « fischio del rimorchiatore »: una sensazione del tutto comparabile a quella delle « intermittences du coeur » in *À la recherche du temps perdu* (di cui tratta il capitolo proustiano di Giacomo Debenedetti).

La rivelazione di questi fantasmi salvatori costituisce la sostanza del libro che significativamente si intitola *Le occasioni*. L'amuleto futile di Dora Markus; i « due sciacalli al guinzaglio » che sembrano alludere, insensatamente e in modo distorto, all'amata lontana e perduta; la casa dei doganieri (da cui s'intitola una poesia che, avendo vinto il premio fiorentino dell'Antico Fattore, anticipò in edizione speciale il volume del '39 e fu perciò il primo termine di riferimento del « nuovo » Montale, che vi tocca probabilmente i suoi punti più alti): ecco altrettante « occasioni » di folgorante contatto con la portatrice dell'arcana Verità, di cui si finisce per avere distese epifanie (e in questa durata è l'evoluzione del secondo Montale) in *Notizie dall'Amiata* o, passate *Le occasioni*, in *Nella serra*. La durata può, per la mediazione autobiografica, elaborare metafore continuate (*L'anguilla*) o miti della situazione attuale, della tirannia moderna, dell'olocausto della libertà (*La bufera*, *Il sogno del prigioniero*); e di armoniche generali s'impregna fino la poesia d'occasione (*Ballata scritta in una clinica*). Se la cornice metrica in sostanza non cambia, si ha però per un verso maggiore cantabilità (particolarmente negli epigrammi chiamati infatti « mottetti »), per un altro maggiore discorsività; e *Xenia* è all'interferenza del duplice e contraddittorio acquisto, realtà quotidiana fulminata in un linguaggio quotidiano.

La scelta dagli *Ossi*, dalle *Occasioni* e dalla *Bufera* è fatta secondo le ultime edizioni (presso il Mondadori di Milano), nell'ordine in cui le liriche compaiono entro le raccolte; due epigrammi o « mottetti » provengono da *Xenia* (per la moglie Drusilla Tanzi), opuscolo pubblicato a San Severino Marche senza data: ora (1971) il gruppo di *Xenia* è incluso nella nuova raccolta *Satura*. Si dà anche un campione di traduzione poetica (il *Quaderno* fu pubblicato nelle Edizioni della Meridiana, Milano), da uno dei più rappresentativi contemporanei, l'americano anglicizzato Thomas Stearns Eliot (1888-1965), la cui efficacia su Montale è stata spesso rilevata.

DA « OSSI DI SEPPIA »

IN LIMINE

È, come dice il titolo, il componimento, in qualche modo programmatico, preposto alla raccolta. Da rilevare le corrispondenze foniche, di carattere ancora pascoliano, che si ritrovano principalmente nel primo Montale: le quasi-asonanze, all'interno delle strofe, di *morto* con *memorie* (a sua volta affine ad *-ario*) e di *salva* con *atti* (la più giovanile poesia degli *Ossi*, *Merigiare pallido e assorto*, si chiude sulla consonanza *-aglia* e *-aglio* / *-iglia*).

Godi se il vento ch'entra nel pomario
vi rimena l'ondata della vita:
qui dove affonda un morto
viluppo di memorie,
orto non era, ma reliquiario.

Il frullo che tu senti non è un volo,
ma il commuoversi dell'eterno grembo;
vedi che si trasforma questo lembo
di terra solitario in un crogiuolo.

Un rovello è di qua dall'erto muro.
Se procedi t'imbatti
tu forse nel fantasma che ti salva:
si compongono qui le storie, gli atti
scancellati pel giuoco del futuro.

Cerca una maglia rotta nella rete
che ci stringe, tu balza fuori, fuggi!
Va, per te l'ho pregato, — ora la sete
mi sarà lieve, meno acre la ruggine ...

I LIMONI

È, come avverte l'autore, del 1921, quindi tra le poesie più antiche della raccolta.

Ascoltami, i poeti laureat:
si muovono soltanto fra le piante
dai nomi poco usati: bossi ligustri o acanti.

Io, per me, amo le strade che riescono agli erbosi
 fossi dove in pozzanghere
 mezzo seccate agguantano i ragazzi
 qualche sparuta anguilla:
 le viuzze che seguono i ciglioni,
 discendono tra i ciuffi delle canne
 e mettono negli orti, tra gli alberi dei limoni.

Meglio se le gazzarre degli uccelli
 si spengono inghiottite dall'azzurro:
 più chiaro si ascolta il susurro
 dei rami amici nell'aria che quasi non si muove,
 e i sensi di quest'odore
 che non sa staccarsi da terra
 e piove in petto una dolcezza inquieta.
 Qui delle divertite passioni
 per miracolo tace la guerra,
 qui tocca anche a noi poveri la nostra parte di ricchezza
 ed è l'odore dei limoni.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
 s'abbandonano e sembrano vicine
 a tradire il loro ultimo segreto,
 talora ci si aspetta
 di scoprire uno sbaglio di Natura,
 il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
 il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
 nel mezzo di una verità.
 Lo sguardo fruga d'intorno,
 la mente indaga accorda disunisce
 nel profumo che dilaga
 quando il giorno più languisce.
 Sono i silenzi in cui si vede
 in ogni ombra umana che si allontana
 qualche disturbata Divinità.

Ma l'illusione manca e ci riporta il tempo
 nelle città rumorose dove l'azzurro si mostra
 soltanto a pezzi, in alto, tra le cimase.
 La pioggia stanca la terra, di poi; s'affolla
 il tedio dell'inverno sulle case,
 la luce si fa avara — amara l'anima.
 Quando un giorno da un malchiuso portone

tra gli alberi di una corte
 ci si mostrano i gialli dei limoni;
 e il gelo del cuore si sfa,
 e in petto ci scrosciano
 le loro canzoni
 le trombe d'oro della solarità.

NON CHIEDERCI LA PAROLA ...

Questa lirica senza titolo è la prima della serie più specificamente intitolata *Ossi di seppia*, alla quale appartiene anche la successiva.

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato
 l'animo nostro informe, e a lettere di fuoco
 lo dichiari e risplenda come un croco
 perduto in mezzo a un polveroso prato.

Ah l'uomo che se ne va sicuro,
 agli altri ed a se stesso amico,
 e l'ombra sua non cura che la canicola
 stampa sopra uno scalcinato muro!

Non domandarci la formula che mondi possa aprirti
 sì qualche storta sillaba e secca come un ramo.
 Codesto solo oggi possiamo dirti,
 ciò che *non* siamo, ciò che *non* vogliamo.

ARREMBÀ SU LA STRINATA PRODA ...

Arremba su la strinata¹ proda
 le navi di cartone, e dormi,
 fanciulletto padrone: che non oda
 tu i malevoli spiriti che veleggiano a stormi.

Nel chiuso dell'ortino svolacchia il gufo
 e i fumacchi dei tetti sono pesi.

1 « Bruciacchiata ».

L'attimo che rovina l'opera lenta di mesi
giunge: ora incrina segreto, ora divelge in un buffo.

Viene lo spacco; forse senza strepito.
Chi ha edificato sente la sua condanna.
È l'ora che si salva solo la barca in panna.
Amarra la tua flotta tra le siepi.

AVREI VOLUTO SENTIRMI ...

È un elemento della serie marina *Mediterraneo*.

Avrei voluto sentirmi scabro ed essenziale
siccome i ciottoli che tu volvi,
mangiati dalla salsedine;
scheggia fuori del tempo, testimone
di una volontà fredda che non passa.
Altro fui: uomo intento che riguarda
in sé, in altrui, il bollore
della vita fugace — uomo che tarda
all'atto, che nessuno, poi, distrugge.
Volli cercare il male
che tarla il mondo, la piccola stortura
d'una leva che arresta
l'ordegno universale; e tutti vidi
gli eventi del minuto
come pronti a disgiungersi in un crollo.
Seguito il solco d'un sentiero m'ebbi
l'opposto in cuore, col suo invito; e forse
m'occorreva il coltello che recide,
la mente che decide e si determina.
Altri libri occorreivano
a me, non la tua pagina rombante.
Ma nulla so rimpiangere: tu sciogli
ancora i groppi interni col tuo canto.
Il tuo delirio sale agli astri ormai.

ARSENIO

I turbini sollevano la polvere
 sui tetti, a mulinelli, e sugli spiazzi
 deserti, ove i cavalli incappucciati
 annusano la terra, fermi innanzi
 ai vetri luccicanti degli alberghi.
 Sul corso, in faccia al mare, tu discendi
 in questo giorno
 or pioverno ora acceso, in cui par scatti
 a sconvolgerne l'ore
 uguali, strette in trama, un ritornello
 di castagnette.

È il segno d'un'altra orbita: tu seguilo.
 Discendi all'orizzonte che sovrasta
 una tromba di piombo, alta sui gorghi,
 più d'essi vagabonda: salso nembo
 vorticante, soffiato dal ribelle
 elemento alle nubi; fa che il passo
 su la ghiaia ti scricchioli e t'inciampi
 il viluppo dell'alghe: quell'istante
 è forse, molto atteso, che ti scampi
 dal finire il tuo viaggio, anello d'una
 catena, immoto andare, oh troppo noto
 delirio, Arsenio, d'immobilità ...

Ascolta tra i palmizi il getto tremulo
 dei violini, spento quando rotola
 il tuono con un fremer di lamiera
 percossa; la tempesta è dolce quando
 sgorga bianca la stella di Canicola
 nel cielo azzurro e lunge par la sera
 ch'è prossima: se il fulmine la incide
 dirama come un albero prezioso
 entro la luce che s'arrosa: e il timpano
 degli tzigani è il rombo silenzioso.

Discendi in mezzo al buio che precipita
 e muta il mezzogiorno in una notte
 di globi accesi, dondolanti a riva, —
 e fuori, dove un'ombra sola tiene

mare e cielo, dai gozzi ¹ sparsi palpita
l'acetilene —

finché goccia trepido
il cielo, fuma il suolo che s'abbevera,
tutto d'accanto ti sciaborda ², sbattono
le tende molli, un fruscio immenso rade
la terra, giù s'afflosciano stridendo
le lanterne di carta sulle strade.

Così sperso tra i vimini e le stuoie
grondanti, giunco tu che le radici
con sé trascina, viscide, non mai
svelte, tremi di vita e ti protendi
a un vuoto risonante di lamenti
soffocati, la tesa ti ringhiotte
dell'onda antica che ti volge; e ancora
tutto che ti riprende, strada portico
mura specchi ti figge in una sola
ghiacciata moltitudine di morti,
e se un gesto ti sfiora, una parola
ti cade accanto, quello è forse, Arsenio,
nell'ora che si scioglie, il cenno d'una
vita strozzata per te sorta, e il vento
la porta con la cenere degli astri.

DELTA

Come *Arsenio*, questa lirica anticipatrice delle *Occasioni* fu introdotta nella seconda edizione.

La vita che si rompe nei travasi
secreti a te ho legata:
quella che si dibatte in sé e par quasi
non ti sappia, presenza soffocata.

Quando il tempo s'ingorga alle sue dighe
la tua vicenda accordi alla sua immensa,

¹ Piccoli battelli, specialmente di pescatori (è in particolare termine genovese).

² Detto d'un liquido che si scuote (appartiene al vocabolario delle *Laudi*)

ed affiori, memoria, più palese
dall'oscura regione ove scendevi,
come ora, al dopopiooggia, si riaddensa
il verde ai rami, ai muri il cinabrese.

Tutto ignoro di te fuor del messaggio
muto che mi sostenta sulla via:
se forma esisti o ubbia nella fumea
d'un sogno t'alimenta
la riviera che infebbra, torba, e scroscia
incontro alla marea.

Nulla di te nel vacillar dell'ore
bige o squarciate da un vampo di solfo
fuori che il fischio del rimorchiatore
che dalle brume approda al golfo.

DA « LE OCCASIONI »

DORA MARKUS

Fu dove il ponte di legno
mette a Porto Corsini ¹ sul mare alto
e rari uomini, quasi immoti, affondano
o salpano le reti. Con un segno
della mano additavi all'altra sponda
invisibile la tua patria vera ².
Poi seguimmo il canale fino alla darsena
della città, lucida di fuliggine,
nella bassura dove s'affondava
una primavera inerte, senza memoria.

E qui dove un'antica vita
si screzia in una dolce
ansietà d'Oriente,
le tue parole iridavano come le scaglie
della triglia moribonda.

1 Alla Marina di Ravenna (di qui l'allusione all'« ansietà d'Oriente »).

2 Come risulta dalla seconda parte della poesia (composta molti anni più tardi), Dora era austriaca. Indubbio il ricordo della *Civetta* pascoliana (« di chi tornava alla sua patria terra / invisibile »).

La tua irrequietudine mi fa pensare
agli uccelli di passo che urtano ai fari
nelle sere tempestose:
è una tempesta anche la tua dolcezza,
turbina e non appare,
e i suoi riposi sono anche più rari.
Non so come stremata tu resisti
in questo lago
d'indifferenza ch'è il tuo cuore; forse
ti salva un amuleto che tu tieni
vicino alla matita delle labbra,
al piumino, alla lima: un topo bianco,
d'avorio; e così esisti!

II

Ormai nella tua Carinzia
di mirti fioriti e di stagni,
china sul bordo sorvegli
la carpa che timida abbocca
o segui sui tigli, tra gl'irti
pinnacoli le accensioni
del vespro e nell'acque un avvampo
di tende da scali e pensioni.

La sera che si protende
sull'umida conca non porta
col palpito dei motori
che gemiti d'ocche e un interno
di nivee maioliche dice
allo specchio annerito che ti vide
diversa una storia di errori
imperturbati e la incide
dove la spugna non giunge.

La tua leggenda, Dora!
Ma è scritta già in quegli sguardi
di uomini che hanno fedine³
altere e deboli in grandi
ritratti d'oro e ritorna
ad ogni accordo che esprime

³ Lunghe basette, proprie della moda imperiale austriaca.

l'armonica guasta nell'ora
che abbuia, sempre più tardi.

È scritta là. Il sempreverde
alloro per la cucina
resiste, la voce non muta,
Ravenna è lontana, distilla
veleno una fede feroce ⁴.
Che vuole da te? Non si cede
voce, leggenda o destino ...
Ma è tardi, sempre più tardi.

LA SPERANZA DI PURE RIVEDERTI ...

Questo componimento senza titolo e il successivo appartengono alla serie *Mottetti*.

La speranza di pure rivederti
m'abbandonava;

e mi chiesi se questo che mi chiude
ogni senso di te, schermo d'immagini,
ha i segni della morte o dal passato
è in esso, ma distorto e fatto labile,
un *tuo* barbaglio:

(a Modena, tra i portici,
un servo gallonato trascinava
due sciacalli al guinzaglio).

TI LIBERO LA FRONTE DAI GHIACCIOLI

Ti libero la fronte dai ghiaccioli
che raccogliesti traversando l'alte
nebulose; hai le penne lacerate
dai cicloni, ti desti a soprassalti.

⁴ Quella del nazismo (Dora era israelita). L'Austria fu annessa dal Terzo Reich nel 1938 (*Anschluss*).

Mezzodì: allunga nel riquadro il nespolo
l'ombra nera, s'ostina in cielo un sole
freddoloso; e l'altre ombre che scantonano
nel vicolo non sanno che sei qui.

LA CASA DEI DOGANIERI

Tu non ricordi la casa dei doganieri
sul rialzo a strapiombo sulla scogliera:
desolata t'attende dalla sera
in cui v'entrò lo sciame dei tuoi pensieri
e vi sostò irrequieto.

Libeccio sferza da anni le vecchie mura
e il suono del tuo riso non è più lieto:
la bussola va impazzita all'avventura
e il calcolo dei dadi più non torna.
Tu non ricordi; altro tempo frastorna
la tua memoria; un filo s'addipana.

Ne tengo ancora un capo; ma s'allontana
la casa e in cima al tetto la banderuola
affumicata gira senza pietà.
Ne tengo un capo; ma tu resti sola
né qui respiri nell'oscurità.

Oh l'orizzonte in fuga, dove s'accende
rara la luce della petroliera!
Il varco è qui? (Ripullula il frangente
ancora sulla balza che scoscende ...).
Tu non ricordi la casa di questa
mia sera. Ed io non so chi va e chi resta.

NOTIZIE DALL'AMIATA

Il fuoco d'artificio del maltempo
sarà murmure d'arnie a tarda sera.
La stanza ha travature

tarlate ed un sentore di meloni
 penetra dall'assito. Le fumate
 morbide che risalgono una valle
 d'elfi e di funghi fino al cono diafano
 della cima m'intorbidano i vetri,
 e ti scrivo di qui, da questo tavolo
 remoto, dalla cellula di miele
 di una sfera lanciata nello spazio —
 e le gabbie coperte, il focolare
 dove i marroni esplodono, le vene
 di salnitro e di muffa sono il quadro
 dove tra poco romperai. La vita
 che t'affabula è ancora troppo breve
 se ti contiene! Schiude la tua icona
 il fondo luminoso. Fuori piove.

E tu seguissi le fragili architetture
 annerite dal tempo e dal carbone,
 i cortili quadrati che hanno nel mezzo
 il pozzo profondissimo; tu seguissi
 il volo infagottato degli uccelli
 notturni e in fondo al borro l'allucciolo¹
 della Galassia, la fascia d'ogni tormento.
 Ma il passo che risuona a lungo nell'oscuro
 è di chi va solitario e altro non vede
 che questo cadere di archi, di ombre e di pieghe.
 Le stelle hanno trapunti troppo sottili,
 l'occhio del campanile è fermo sulle due ore,
 i rampicanti anch'essi sono un'ascesa
 di tenebre ed il loro profumo duole amaro.
 Ritorna domani più freddo, vento del nord,
 spezza le antiche mani dell'arenaria,
 sconvolgi i libri d'ore nei solai,
 e tutto sia lente tranquilla, dominio, prigionie
 del senso che non dispera! Ritorna più forte
 vento di settentrione che rendi care
 le catene e suggelli le spore del possibile!
 Son troppo strette le strade, gli asini neri
 che zoccolano in fila danno scintille,
 dal picco nascosto rispondono vampate di magnesio.

¹ Neologismo montaliano (relativo al riflesso della Via lattea nell'acqua in fondo al burrone), nel tipo di *goccio*, *zampettio*, *sfrigolio* ecc.

Oh il gocciolio che scende a rilento
dalle casipole buie, il tempo fatto acqua,
il lungo colloquio coi poveri morti, la cenere, il vento,
il vento che tarda, la morte, la morte che vive!

Questa rissa cristiana che non ha
se non parole d'ombra e di lamento
che ti porta di me? Meno di quanto
t'ha rapito la gora che s'interra
dolce nella sua chiusa di cemento.
Una ruota di mola, un vecchio tronco,
confini ultimi al mondo. Si disfà
un cumulo di strame: e tardi usciti
a unire la mia veglia al tuo profondo
sonno che li riceve, i porcospini
s'abbeverano a un filo di pietà.

DA «LA BUFERA E ALTRO»

LA BUFERA

Les princes n'ont point d'yeux pour voir ces grand's merveilles,
Leurs mains ne servent plus qu'à nous persécuter ...

AGRIPPA D'AUBIGNÉ: *À Dieu*¹.

La bufera che sgronda sulle foglie
dure della magnolia i lunghi tuoni
marzolini e la grandine,

(i suoni di cristallo nel tuo nido
notturno ti sorprendono, dell'oro
che s'è spento sui mogani, sul taglio
dei libri rilegati, brucia ancora
una grana di zucchero nel guscio
delle tue palpebre)

il lampo che candisce²
alberi e muri e li sorprende in quella
eternità d'istante — marmo manna
e distruzione — ch'entro te scolpita

¹ Il motto è ricavato dal grande poeta francese protestante (1552-1630), ispirato alle funeste guerre di religione.

² « Imbianca »

porti per tua condanna e che ti lega
più che l'amore a me, strana sorella, —
e poi lo schianto rude, i sistri, il fremere
dei tamburelli sulla fossa fuia³,
lo scalpicciare del fandango⁴, e sopra
qualche gesto che annaspa...

Come quando
ti rivolgesti e con la mano, sgombra
la fronte dalla nube dei capelli,
mi salutasti — per entrar nel buio⁵.

BALLATA SCRITTA IN UNA CLINICA

Nel solco dell'emergenza¹:

quando si sciolse oltremonte
la folle cometa agostana
nell'aria ancora serena

— ma buio, per noi, e terrore
e crolli di altane e di ponti
su noi come Giona sepolti
nel ventre della balena —

ed io mi volsi e lo specchio
di me più non era lo stesso
perché la gola ed il petto
t'avevano chiuso di colpo
in un manichino di gesso.

Nel cavo delle tue orbite
brillavano lenti di lacrime
più spesse di questi tuoi grossi

3 Sagace dantismo, « 'adra » (dei sepolti vivi); è femminile di *furo*, particolarmente in « foco furo », che pure allittera.

4 Danza andalusa.

5 È rievocato il congedo dalla donna delle *Occasioni* (un'israelita partita per l'America).

1 Così era chiamato ufficialmente il passaggio del fronte, che a Firenze, dove si ambienta la lirica, avvenne nell'agosto 1944 (i « crolli » sono quelli, provocati dai tedeschi in ritirata, di tutti i ponti tranne Ponte Vecchio e dei quartieri alle due estremità di questo). Proprio in quelle settimane Drusilla Tanzi fu dovuta ricoverare in clinica per una grave operazione ortopedica.

occhiali di tartaruga ²
che a notte ti tolgo e avvicino
alle fiale della morfina.

L'iddio taurino non era
il nostro, ma il Dio che colora
di fuoco i gigli del fosso:
Ariete invocai e la fuga
del mostro cornuto travolse
con l'ultimo orgoglio anche il cuore
schiantato dalla tua tosse.

Attendo un cenno, se è pross.ma
l'ora del ratto finale:
son pronto e la penitenza
s' inizia fin d'ora nel cupo
singulto di valli e dirupi
dell'altra Emergenza.

Hai messo sul comodino
il bulldog di legno, la sveglia
col fosforo sulle lancette
che spande un tenue lucore
sul tuo dormiveglia,

il nulla che basta a chi vuole
forzare la porta stretta ³;
e fuori, rossa, s' inasta,
si spiega sul bianco una croce ⁴.
Con te anch' io m'affaccio alla voce
che irrompe nell'alba, all'enorme
presenza dei morti; e poi l'ululo
del cane di legno è il mio, muto.

² La signora portava grossi occhiali da miope.

³ La « angusta porta » del Vangelo, quella che dà sul Regno dei Cieli (le si ispira anche André Gide, per il suo romanzo *La porte étroite*).

⁴ La bandiera della Croce Rossa issata sulla clinica per risparmiarla dagli attacchi bellici.

NELLA SERRA

S'empì d'uno zampettlo
di talpe la limonaia,
brillò in un rosario di caute
gocce la falce fienaja.

S'accese sui pomi cotogni,
un punto, una cocciniglia,
si udì inalberarsi alla striglia
il poney — e poi vinse il sogno.

Rapito e leggero ero intriso
di te, la tua forma era il mio
respiro nascosto, il tuo viso
nel mio si fondeva, e l'oscuro

pensiero di Dio discendeva
sui pochi viventi, tra suoni
celesti e infantili tamburi
e globi sospesi di fulmini

su me, su te, sui limoni...

L'ANGUILLA

L'anguilla, la sirena
dei mari freddi che lascia il Baltico
per giungere ai nostri mari,
ai nostri estuari, ai fiumi
che risale in profondo, sotto la piena avversa,
di ramo in ramo e poi
di capello in capello, assottigliati,
sempre più addentro, sempre più nel cuore
del macigno, filtrando
tra gorielli¹ di melma finché un giorno
una luce scoccata dai castagni

¹ « Fossatelli » (la forma, essendo versiliese e più generalmente lucchese, deriverà da Pea, che l'usò nel *Volto Santo*; muove da *goria* anziché da *gora*).

ne accende il guizzo in pozze d'acquamorta
 nei fossi che declinano
 dai balzi d'Appennino alla Romagna;
 l'anguilla, torcia, frusta,
 freccia d'Amore in terra
 che solo i nostri botri o i disseccati
 ruscelli pirenaici riconducono
 a paradisi di fecondazione;
 l'anima verde che cerca
 vita là dove solo
 morde l'arsura e la desolazione,
 la scintilla che dice
 tutto comincia quando tutto pare
 incarbonirsi, bronco ² seppellito;
 l'iride breve, gemella
 di quella che incastonano i tuoi cigli
 e fai brillare intatta in mezzo ai figli
 dell'uomo, immersi nel tuo fango, puoi tu
 non crederla sorella?

IL SOGNO DEL PRIGIONIERO

Albe e notti qui variano per pochi segni.

Il zig-zag degli storni sui battifredi ¹
 nei giorni di battaglia, mie sole ali,
 un filo d'aria polare,
 l'occhio del capoguardia dallo spioncino,
 crac di noci schiacciate, un oleoso
 sfrigolio dalle cave, girarrosti
 veri o supposti — ma la paglia è oro,
 la lanterna vinosa è focolare
 se dormendo mi credo ai tuoi piedi.

La purga dura da sempre, senza un perché.
 Dicono che chi abiura e sottoscrive ²

2 « Sterpo », dantismo (per lo più tuttavia al plurale).

1 « Torri di guardia ».

2 La scena è un campo di prigionieri politici in un regime totalitario (per cui *purga* è termine

può salvarsi da questo sterminio d'ocche;
 che chi obiurga se stesso, ma tradisce
 e vende carne d'altri, afferra il mestolo
 anzi che terminare nel *pâté*
 destinato agl' Iddii pestilenziali.

Tardo di mente, piagato
 dal pungente giaciglio mi sono fuso
 col volo della tarma che la mia suola
 sfarina sull' impiantito,
 coi kimoni cangianti delle luci
 sciorinate all'aurora dai torrioni,
 ho annusato nel vento il bruciatuccio
 dei buccellati dai forni,
 mi son guardato attorno, ho suscitato
 iridi su orizzonti di ragnateli
 e petali sui tralicci delle inferriate,
 mi sono alzato, sono ricaduto
 nel fondo dove il secolo è il minuto —

e i colpi si ripetono ed i passi,
 e ancora ignoro se sarò al festino
 farcitore o farcito. L'attesa è lunga,
 il mio sogno di te non è finito.

DA «XENIA»

Non ho mai capito se io fossi
 il tuo cane fedele e incimurrito
 o tu lo fossi per me.
 Per gli altri no, eri un insetto miope¹
 smarrito nel blabla
 dell'alta società. Erano ingenui
 quei furbi e non sapevano
 di essere loro il tuo zimbello:

tecnico, e i *forni*, allusi anche dai *girarrostri* e simili, gl. strumenti di sterminio). Ma il prigioniero, secondo la situazione tipica del poeta, colloquia mentalmente con l'amata lontana

¹ Da Montale la signora Drusilla era affettuosamente soprannominata la Mosca; per la miopia si veda il passo della *Ballata*.

di essere visti anche al buio e smascherati
da un tuo senso infallibile, dal tuo
radar di pipistrello.

Ascoltare era il solo tuo modo di vedere.
Il conto del telefono s'è ridotto a ben poco.

DA «QUADERNO DI TRADUZIONI»

CANTO DI SIMEONE

[DA T. S. ELIOT]

Signore, i giacinti romani fioriscono nei vasi
e il sole d'inverno rade i colli nevicati:
l'ostinata stagione si diffonde...
La mia vita leggera attende il vento di morte
come piuma nel dorso della mano.
La polvere del sole e il ricordo negli angoli
attendono il vento che corre freddo alla terra deserta.

Accordaci la pace.

Molti anni camminai tra queste mura,
serbai fede e digiuno, provvedetti
ai poveri, ebbi e resi onori ed agi.
Nessuno fu respinto alla mia porta.
Chi penserà al mio tetto, dove vivranno i figli dei miei figli
quando arriverà il giorno del dolore?
Prenderanno il sentiero delle capre, la tana delle volpi
fuggendo i volti ignoti e le spade straniere.

Prima che tempo sia di corde verghe e lamenti
dacci la pace tua.

Prima che sia la sosta nei monti desolati,
prima che giunga l'ora di un materno dolore,
in quest'età di nascita e di morte
possa il Figliuolo, il Verbò non pronunciante ancora e impronunciato
dar la consolazione d'Israele
a un uomo che ha ottant'anni e che non ha domani.

Secondo la promessa
soffrirà chi Ti loda a ogni generazione,
tra gloria e scherno, luce sopra luce,
e la scala dei santi ascenderà.
Non martirio per me — estasi di pensiero e di preghiera
né la visione estrema.
Concedimi la pace.
(Ed una spada passerà il tuo cuore,
anche il tuo cuore).
Sono stanco della mia vita e di quella di chi verrà.
Muoi della mia morte e di quella di chi poi morrà.
Fa che il tuo servo partendo
veda la tua salvezza.

UMBERTO SABA

Nato a Trieste nel 1883, morto in una clinica di Gorizia nel 1957. Benché vivesse nella Trieste asburgica, era cittadino italiano (o « regnicolo », come tecnicamente si diceva), tanto che prestò servizio militare in Italia (è l'esperienza dei *Versi militari*). Di madre ebrea, lasciò il cognome paterno (Poli) per rivalsa sul padre che aveva abbandonato la madre, adottando il pseudonimo (in ebraico, « pane ») che doveva rendere famoso. Questo trauma, parte etnico parte familiare, e inserito in altra tipica sindrome infantile (la passione per la nutrice, rivale sentimentale della madre), non è estraneo alla grave nevrosi del poeta, almeno quale egli la descrisse nei suoi versi, sempre più atteggiandola in termini psicanalitici dopo la scoperta della dottrina freudiana (che in Italia, come si vide per Svevo, si diffuse attraverso Trieste) e la sottomissione anche clinica a quel metodo. La campagna razziale, la guerra e la crisi triestina dell'immediato dopoguerra aggiunsero motivi pubblici all'infelicità del poeta, che lasciò la sua bella libreria antiquaria di Trieste per Parigi, Roma, Firenze, Milano, restituendosi solo dopo parecchi anni alla diletta città (*Trieste e una donna*, che è l'ambivalentemente amata Lina, spentasi qualche mese prima di lui, è un titolo che compendia assai bene la sue passioni).

La vocazione poetica di Saba fu precocissima (si veda *Ammonizione ed altre poesie*, stampate presso la sua libreria nel 1932; nel 1903 aveva dato in edizione privata *Il mio primo libro di poesia*, ristampato a Firenze nel 1911). Anche a Firenze, anzi proprio nelle Edizioni della « Voce », egli stampò quello che sottointitolava *Il mio secondo libro di versi: Coi miei occhi*, che sulla rivista era salutato da Riccardo Bacchelli. Ma in candidi versi autobiografici Saba doveva poi riconoscere che, come sterile era stata la cortesia del D'Annunzio verso l'ospite alla Versiliana, così rado o mai, quale uomo d'un'altra specie, egli era piaciuto a Papini e alla futura famiglia della « Voce ». Il momento della fama di Saba doveva essere un altro: quello di « Solaria » (che nel 1928 gli dedicava un numero e stampava nelle sue Edizioni *Preludio e fughe*, raccogliendo l'anno dopo i *Saggi critici* del più penetrante e complice esegeta di Saba, Giacomo Debenedetti). E si susseguivano le raccolte, per lo più esigue, che venivano ad aggiungersi alla vasta silloge complessiva del primo ventennio, uscita (1921) presso la libreria stessa di Saba col titolo *Il canzoniere*. Sono le raccolte insieme più prosaiche e più meliche dell'autore, una cui svolta, essenziale e come epigrammatica, si ha con *Parole* (1934), al cui tipo si atterranno in sostanza *Ultime cose* (fatto stampare da G. B. Angioletti a Lugano nel 1944), *Mediterranee* (1946), *Uccelli* (1950). *Il canzoniere* nel 1945 e in edizioni successive venne aggiornato (ma in parte censurato); dal 1949, cominciando con le *Poesie dell'adolescenza e giovanili*, furono date ristampe definitive delle singole parti come volumi di *Tutte le Opere*. Ma, più che per incrementi poetici, il dopoguerra si è segnalato per lo squisito volumetto di prose *Scorciatoie e raccontini* (1946) e per il singolare saggio in terza persona sull'opera propria *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948): esempio unico di tranquilla proclamazione delle propria grandezza (il libro vuol rimediare alla creduta insufficienza della critica sull'autore), comunque decisivo per la conoscenza di Saba e opera di vero scrittore. Gli anticipi di lettere sinora forniti lasciano prevedere il non minore interesse dell'epistolario, annunciato come prossimo.

Saba è il solo poeta contemporaneo di rilievo che esuli interamente dalle esperienze,

non si dice d'avanguardia, ma legate anche lassamente alla cultura simbolista: dietro di lui è solo la tradizione italiana fino al romanticismo, dalla vetta leopardiana alla media più modesta, con gli stilemi ordinari del linguaggio poetico e limpida facilità, anche fuori delle forme canoniche, di rime e di misure. La connessione, operata nei primi tempi, coi cosiddetti « crepuscolari », di norma ironici letterati nella scia di Laforgue e di Jammes, è fallace: Saba, anche quando sorride, è grave e autobiografico. Assai meno impropria quella coi poeti « in lingua parlata », com'è stato detto a proposito del Betteloni, per gli estremi di prosaicità affidati all'automatica redenzione della « canzonetta » e in genere delle forme metriche ufficiali: estremi, come fu scritto, di « buona fede », e che nel dopoguerra poterono magari portare all'erronea presunzione di avere tra mano un autentico poeta popolare. Ma ciò che è proprio del miglior Saba, e che attesta una soltanto moderna profondità di psichismo, è l'immediata identificazione dell'uomo con le apparizioni elementari della vita animale: di sé con la capra, della sua donna con « le femmine di tutti i sereni animali che avvicinano a Dio », nelle due più celebri invenzioni della sua arte; dei militari con « giovani cani »; più in generale, l'attenzione agli immediati grovigli vitali. Più tardi spaziano i miti della psicanalisi, la madre, l'eros o « antica brama » (la *libido* freudiana), sempre con un sensibile conflitto tra prosaicità della materia verbale e assestamento retorico-ritmico (continuano ad esempio, dall'una all'altra fase, i caratteristici endecasillabi del tipo accentuativo « E della birra mi godo l'amaro » e « fa, dopo il Cine, il suo numero. Applausi »). E per un verso la contraddizione si risolve nella scarnificazione essenziale di *Parole* (e parzialmente delle raccolte successive), dal titolo così pregno di significato: indicando nei punti quasi estremi della traiettoria produttiva, circa il '10 e circa il '35, i più veri momenti di grazia. La critica, che parve spesso entusiasarsi del « caso » di Saba quasi alibi di semplicità letteraria attorno a stati d'animo pur non convenzionali (e l'autore stesso accede in *Mediterranee* a un'interpretazione del genere, scrivendo « Amai trite parole che non uno / osava. M'incantò la rima fiore / amore », ma poi subito « Amai la verità che giace al fondo »), non sembra aver reso competente giustizia alla prosa di Saba, che, indubbiamente con l'aiuto della folgorazione aforistica di certo Nietzsche (tanto allontanato ormai dalla cultura corrente), mette in enunciati di lucidità singolare, questa volta senza scompensi formali, un'intelligenza non ordinaria del mondo.

Una sommaria scelta dal *Canzoniere* (da ultimo presso il Mondadori di Milano), che ne menziona espressamente le suddivisioni, è seguita da alcune pagine di *Scorciatoie e raccontini* (per lo stesso editore), tra quelle di maggiore attualità anche per il loro contenuto, e dal commento che *Storia e cronistoria del Canzoniere* (sempre per il medesimo editore) dedica alla poesia *A mia moglie* ovviamente inclusa nella scelta.

DA « VERSI MILITARI » IN CORTILE

Sonetto, ma irregolare per un cambiamento di rima dalla prima alla seconda quartina.

In cortile quei due stavano soletti.
Era l'alba con venti umidi e freschi.

Mi piaceva guardar sui fanciulleschi
volti il cupo turchino dei berretti;

quando l'un l'altro, dopo due sgambetti,
fece presentat' arm colla ramazza.

Seguì una lotta ad una corsa pazza,
colle schiene cozzarono e coi petti.

Mi videro, e Dio sa quale capriccio
sospinse a me quei due giovani cani.

Con molti « Te la sgugni » e « Me la spiccio »,

motteggiando, mi presero le mani.

Ed io sorrisi, ch  ai piccoli snelli
corpi, agli atti parevano gemelli.

DA « CASA E CAMPAGNA »

A MIA MOGLIE

Memore di movenze leopardiane e pariniane.

Tu sei come una giovane,
una bianca pollastra.

Le si arruffano al vento

le piume, il collo china

per bere, e in terra raspa;

ma, nell'andare, ha il lento

tuo passo di regina,

ed incede sull'erba

pettoruta e superba.

È migliore del maschio.

È come sono tutte

le femmine di tutti

i sereni animali

che avvicinano a Dio.

Così se l'occhio, se il giudizio mio

non m'inganna, fra queste hai le tue uguali

e in nessun'altra donna.

Quando la sera assonna

le gallinelle,

mettono voci che ricordan quelle
dolcissime, onde a volte dei tuoi mali
ti quereli, e non sai
che la tua voce ha la soave e triste
musica dei pollai.

Tu sei come una gravida
giovenca;
libera ancora e senza
gravezza, anzi festosa;
che, se la lisci, il collo
volge, ove tinge un rosa
tenero la sua carne.
Se l'incontri e muggire
l'odi, tanto è quel suono
lamentoso, che l'erba
strappi, per farle un dono.
È così che il mio dono
t'offro quando sei triste.

Tu sei come una lunga
cagna, che sempre tanta
dolcezza ha negli occhi,
e ferocia nel cuore.
Ai tuoi piedi una santa
sembra, che d'un fervore
indomabile arda,
e così ti riguarda
come il suo Dio e Signore.
Quando in casa o per via
segue, a chi solo tenti
avvicinarsi, i denti
candidissimi scopre.
Ed il suo amore soffre
di gelosia.

Tu sei come la pavida
coniglia. Entro l'angusta
gabbia ritta al vederti
s'alza,
e verso te gli orecchi
alti protende e fermi;
che la crusca e i radicchi

tu le porti, di cui
priva in sé si rannicchia,
cerca gli angoli bui.
Chi potrebbe quel cibo
ritogliarle? chi il pelo
che si strappa di dosso,
per aggiungerlo al nido
dove poi partorire?
Chi mai farti soffrire?

Tu sei come la rondine
che torna in primavera.
Ma in autunno riparte;
e tu non hai quest'arte.
Tu questo hai della rondine:
le movenze leggere;
questo che a me, che mi sentiva ed era
vecchio, annunciavi un'altra primavera.

Tu sei come la provvida
formica. Di lei, quando
escono alla campagna,
parla al bimbo la nonna
che l'accompagna.
E così nella pecchia
ti ritrovo, ed in tutte
le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio;
e in nessun'altra donna.

LA CAPRA

Ho parlato a una capra.
Era sola sul prato, era legata.
Sazia d'erba, bagnata
dalla pioggia, belava.

Quell'uguale belato era fraterno
al mio dolore. Ed io risposi, prima

per celia, poi perché il dolore è eterno,
ha una voce e non varia.

Questa voce sentiva ¹
gemere in una capra solitaria.

In una capra dal viso semita
sentivo querelarsi ogni altro male,
ogni altra vita.

DA «LA SERENA DISPERAZIONE»

CAFFÈ TERGESTE

Coppie di terzine indipendenti per rime (la prima è una semplice assonanza).

Caffè Tergeste, ai tuoi tavoli bianchi
ripete l'ubriaco il suo delirio;
ed io ci scrivo i miei più allegri canti.

Caffè di ladri, di baldracche covo,
io soffermi ai tuoi tavoli il martirio,
lo soffermi a formarmi un cuore nuovo.

Pensavo: Quando bene avrò goduto
la morte, il nulla che in lei mi predico,
che mi ripagherà d'esser vissuto?

Di vantarmi magnanimo non oso;
ma, se il nascere è un fallo, io al mio nemico
sarei, per maggior colpa, più pietoso.

Caffè di plebe, dove un dì celavo
la mia faccia, con gioia oggi ti guardo.
E tu concili l'italo e lo slavo,

a tarda notte, lungo il tuo bigliardo.

¹ La desinenza poetica (diversamente dal *sentivo* che segue entro al verso) per assuonare con *prima*.

DA «*CUOR MORITURO*»

EROS

Endecasillabi sciolti, conclusi peraltro da un verso più breve doppiamente rimato.

Sul breve palcoscenico una donna
fa, dopo il Cine, il suo numero.

Applausi

a scherno credo, ripetuti.

In piedi,

del loggione in un canto, un giovanetto,
mezzo spinto all' infuori, coi severi
occhi la guarda, che ogni tratto abbassa.
È fascino? È disgusto? È l'una e l'altra
cosa? Chi sa? Forse a sua madre pensa,
pensa se questo è l'amore. I lustrini
sul gran corpo di lei, col gioco vario
delle luci l'abbagliano. E i severi
occhi riaperti, là più non li volge.
Solo ascolta la musica, leggera
musichetta da trivio, anche a me cara
talvolta, che per lui si è fatta, dentro
l'anima sua popolana ed altera,

una marcia guerriera.

PREGHIERA ALLA MADRE

Endecasillabi sciolti, variati di misure più brevi e di sparse rime.

Madre che ho fatto
soffrire

(cantava un merlo alla finestra, il giorno
abbassava, sì acuta era la pena
che morte a entrambi io m'invocavo)

madre

ieri in tomba obliata, oggi rinata
presenza,

che dal fondo dilaga quasi vena
d'acqua, cui dura forza reprimeva,
e una mano le toglie abile o incauta
l'impedimento;
presaga gioia io sento
il tuo ritorno, o madre mia che ho fatto,
come un buon figlio amoroso, soffrire.

Pacificata in me ripeti antichi
moniti vani. E il tuo soggiorno un verde
giardino io penso, ove con te riprendere
può a conversare l'anima fanciulla,
a inebbriarsi del tuo mesto viso,
sì che l'ali vi perda come al lume
una farfalla. È un sogno,
un mesto sogno; ed io lo so. Ma giungere
vorrei dove sei giunta, entrare dove
tu sei entrata

— ho tanta
gioia e tanta stanchezza! —
farmi, o madre,
come una macchia dalla terra nata,
che in sé la terra riassorbe ed annulla.

DA «PAROLE»

PRIMAVERA

Vale, con maggior concentrazione, l'osservazione precedente.

Primavera che a me non piaci, io voglio
dire di te che di una strada l'angolo
svoltando, il tuo presagio mi feriva
come una lama. L'ombra ancor sottile
di nudi rami sulla terra ancora
nuda mi turba, quasi anch'io potessi
dovessi
rinascere. La tomba
sembra insicura al tuo appressarsi, antica
primavera, che più d'ogni stagione
crudelmente risusciti ed uccidi.

MILANO

Primo epigramma della serie « Tre città ».

Fra le tue pietre e le tue nebbie faccio
villeggiatura. Mi riposo in Piazza
del Duomo. Invece
di stelle
ogni sera si accendono parole.

Nulla riposa della vita come
la vita.

DA «1944»

TEATRO DEGLI ARTIGIANELLI

Falce martello e la stella d' Italia
ornano nuovi la sala. Ma quanto
dolore per quel segno su quel muro!

Esce, sorretto dalle grucce, il Prologo.
Saluta al pugno; dice sue parole
perché le donne ridano e i fanciulli
che affollano la povera platea.
Dice, timido ancora, dell' idea
che gli animi affratella; chiude: « E adesso
faccio come i tedeschi. Mi ritiro ».
Tra un atto e l'altro, alla Cantina, in giro
rosseggia parco ai bicchieri l'amico
dell'uomo, cui rimargina ferite,
gli chiude solchi dolorosi; alcuno
venuto qui da spaventosi esigli,
si scalda a lui come chi ha freddo al sole.

Questo è il Teatro degli Artigianelli,
quale lo vide il poeta nel mille
novecentoquarantaquattro, un giorno
di Settembre, che a tratti
rombava ancora il cannone, e Firenze
taceva, assorta nelle sue rovine.

DA «SCORCIATOIE E RACCONTINI»

LA BISTECCA DI SVEVO

Italo Svevo (che tutti quelli che l'hanno conosciuto sanno quanto fosse di miti ed umani costumi) raccontava volentieri (ed anche più di una volta, come fanno i vecchi, che amano ripetersi) di non aver mai mangiato con tanto gusto una bistecca come verso la fine dell'altra guerra, quand'egli era (o credeva di essere) il solo della città a potersela permettere.

Non era — oh, no! — un diavolo fra tanti angeli; era solo un artista; e, come tale, accettava tutto quello che era nella natura, in lui e fuori di lui; confessava quello che gli altri uomini (i buoni, i puri) o sentono senza saper di sentire, o nascondono dietro un velo — più o meno appariscente — di lacrime ipocrite.

Ma, senza saperlo, egli toccava, con la divertente storia della sua bistecca, il vero problema dell'economia mondiale; rivelava la genesi del disastro. Che in Brasile (prendo l'esempio più popolare) si lastrichino le strade col caffè, per non cederlo a buon mercato ai paesi che non ne producono, non è, *alla base*, una questione economica, ma psicologica. Solo *secondariamente* (perché l'uomo è quello che è) diventa di spettanza degli economisti. La bistecca di Svevo insegna che l'uomo è ancora troppo bambino per godere di un bene senza mettere l'accento sul fatto che altri ne sono privi, che quel bene è il suo privilegio (di figlio unico o preferito). Se così non fosse, non esisterebbero oggi, con tanti mezzi di produzione e di trasporto, la miseria e la fame. Basterebbe così poco a trovare una via d'accomodamento! Ma so bene che quel « poco » è una mera apparenza, appena un modo di dire; che prima che l'uomo impari a leggere, a compitare, una sillaba di più in *questa* direzione, deve cascargli ancora, e più di una volta, la vòlta del cielo sulla testa.

[UNO STRANO CLIENTE]

Questo è, lettore mio, il raccontino che ti ho promesso. Puoi (se un titolo ti sembra proprio necessario) intitolarlo *Uno strano cliente*.

Avevo, in quel giorno fra i giorni, aperto il mio negozio un po' prima del solito. Chiaretta non era ancora venuta. L'aspettavo con impazienza, anche perché era una bella e fresca mattina d'autunno, e Virgilio Giotti doveva venire fra breve a prendermi, per uscire insieme.

Si aprì la porta; entrò un uomo. Voleva sapere il prezzo di un libro esposto in vetrina: *Ricordanze della mia vita* di Luigi Settembrini. Presi il libro (che del

resto aveva già il cartello col prezzo) e lo porsi al richiedente, dicendogli: « Costa quattro lire; per lei tre lire e cinquanta ». Allora egli volse la testa dalla mia parte, e mi guardò. « Ma noi — disse — ci siamo già conosciuti ». Ci eravamo conosciuti infatti alla redazione del « Popolo d' Italia », al tempo della neutralità italiana, prima di quell'altra guerra, che allora era finita da poco; e io ero da poco ritornato a Trieste. Poi, mentre incartavo per lui il libro, mi domandò che cosa pensassi della situazione (si era alla fine del '19 o del '20; non ho una memoria molto felice per le date). Gli dissi il mio pensiero, ed aggiunsi — non ero, come si vede, profeta — che lo stellone d' Italia ci aveva salvati tutti dalle sue idee. — « E la Dalmazia? » mi domandò. Gli risposi che fare una guerra per prendere la Dalmazia, sarebbe stato come fare all'amore *apposta* per prendere la sifilide. Prima ancora di aver finita la frase, mi ricordai che egli aveva, o aveva avuta, quella malattia (si diceva, al Giornale, che l'avesse contratta da giovane emigrante). Ma egli non fece caso; o non mostrò. Prese il libro, il resto dei soldi, salutò ed uscì. Entrava, in quel momento, Chiaretta. Lo riconobbe subito, per averne veduta molte volte la fotografia in riviste e giornali. Trafelata per la corsa (Chiaretta era una diligente commessa) mi disse: « *A sti violenti ghe devi assai piaser le done, vero?* ». Voleva dire, la sciagurata, che questi violenti piacevano molto alle donne, e che forse anche a lei Chiaretta — per animo e vicende famigliari antifascista — era lì per lì piaciuto, o almeno l'aveva interessata, quel singolare e così mattiniero cliente.

MADRIGALE PER UN GENERALE INGLESE

Ho visto a Firenze, nei primi giorni dell'occupazione alleata, un generale inglese. Era — caso raro — a piedi e ubbriaco. Era meraviglioso. Alto, magro, asciutto, quasi eccessivamente razziato ¹, camminava appoggiando la malferma persona a un bastoncino dall'impugnatura, a quanto mi parve, preziosa. Ogni passante poteva diventare per lui, senza volerlo, un nemico; *fargli* — cosa grave per chiunque; per un inglese, e un inglese del suo rango, mortale — *perdere l'equilibrio*. Ma, pure in quelle condizioni, che contegno, che stile! Reggeva appena, come l'Impero inglese. Ma reggeva.

1 È il francese *racé* « distinto ».

DA «STORIA E CRONISTORIA DEL 'CANZONIERE'»

.....
Casa e campagna contiene quella che è, oggi ancora, la poesia più famosa di Saba. È frequente che parlando per la prima volta di lui con persona che abbia, o pretenda avere, qualche rapporto colla poesia italiana contemporanea, questa, arrivata alla voce Saba, ci reciti subito — per dimostrare la sua conoscenza del Nostro — (come per Ungaretti «M'illumino — d'immenso», o per Montale «Se mi lasci anche tu, tristezza»¹...) i primi versi di quella poesia:

*Tu sei come una giovane,
 una bianca pollastra,*

fermando, a questo punto, il suo dire. Alludiamo — come il lettore avrà capito — alla poesia *A mia moglie*. La poesia provocò, appena conosciuta, allegre risate. Pareva strano che un uomo scrivesse una poesia per paragonare sua moglie a tutti gli animali della creazione. È la sola del Nostro che abbia suscitato un po' di scandalo; è forse a questo che si deve la sua notorietà: una notorietà di «contenuto». Ma nessuna intenzione di scandalizzare, e nemmeno di sorprendere, c'era, quando la compose, in Saba. La poesia ricorda piuttosto una poesia «religiosa»; fu scritta come altri reciterebbe una preghiera. Ed oggi infatti la si può nominare o leggere in qualunque ambiente, senza la preoccupazione di suscitare il riso. Un giornale comunista disse, recentemente, che *A mia moglie* è una poesia proletaria. Noi pensiamo invece che sia una poesia «infantile»; se un bambino potesse sposare e scrivere una poesia per sua moglie, scriverebbe questa.

«Un pomeriggio d'estate» racconta Saba «mia moglie era uscita per recarsi in città. Rimasto solo, sedetti, per attenderne il ritorno, sui gradini del solaio. Non avevo voglia di leggere, a tutto pensavo fuori che a scrivere una poesia. Ma una cagna, la «lunga cagna» della terza strofa, mi si fece vicino, e mi pose il muso sulle ginocchia, guardandomi con occhi nei quali si leggeva tanta dolcezza e tanta ferocia. Quando, poche ore dopo, mia moglie ritornò a casa, la poesia era fatta: completa, prima ancora di essere scritta, nella mia memoria. Devo averla composta in uno stato di quasi incoscienza, perché io, che quasi tutto ricordo delle mie poesie, nulla ricordo della sua gestazione. Ricordo solo che, di quando in quando, avevo come dei brividi. Né la poesia ebbe mai bisogno di ritocchi o varianti. S'intende che, appena ritornata la Lina, stanca della lunga salita (si abitava a Montebello, una collina sopra Trieste) e carica di pacchi e di pacchetti, io pretesi subito da lei che, senza nemmeno riposarsi, ascoltasse la poesia

¹ Versi di *Incontro* (in *Ossi di seppia*), non però dell'inizio (che è «Tu non m'abbandonare mia tristezza»).

che avevo composta durante la sua assenza. Mi aspettavo un ringraziamento ed un elogio; con mia grande meraviglia, non ricevetti né una cosa né l'altra. Era invece rimasta male, molto male; mancò poco litigasse con me. Ma è anche vero che poca fatica durai a persuaderla che nessuna offesa ne veniva alla sua persona, che era 'la mia più bella poesia', e che la dovevo a lei». *A mia moglie* è la prima grande poesia alla quale si imbatte chi legga per la prima volta² il *Canzoniere*. (*A mamma* — come abbiamo dimostrato a suo luogo — avrebbe potuto essere una grande poesia; non lo fu perché, nata da un equivoco psicologico, se ne risente in tutte le sue giunture). E, se un'antologia di Saba fosse possibile e desiderabile, nessuno potrebbe pensare ad ometterla. Diremo di più: se di questo poeta si dovesse conservare una sola poesia, noi conserveremmo questa. Altre più belle poesie egli scrisse, più complesse, più seducenti, forse anche più perfette; ma in nessuna — crediamo — la nativa spontaneità della sua vena zampillò da una sorgente più profonda. Giacomo Debenedetti parla della «sensualità quasi animalesca» colla quale sono portati i paragoni. Non si tratta di sensualità animalesca, forse nemmeno di sensualità, in nessun caso di sola sensualità (ma quando il Debenedetti scrisse il suo primo saggio sul Nostro era vergognosamente giovane: aveva 22 o 23 anni). La poesia fa pensare piuttosto — come abbiamo detto — ad un improvviso ritorno all'infanzia; un ritorno però che non esclude la contemporanea presenza dell'uomo. (Se questa fosse mancata, Saba non sarebbe stato Saba, ma Pascoli)². Il poeta, come il fanciullo, ama gli animali, che, per la semplicità e nudità della loro vita, ben più degli uomini, obbligati da necessità sociali a continui infingimenti, «avvicinano a Dio», alle verità cioè che si possono leggere nel libro aperto della creazione. Un giorno — e fu un bel giorno — Saba deve aver sentito con acuta gioia e tenera commozione, le identità che correvano fra la giovane donna che gli viveva accanto e gli animali della campagna dove allora abitava. La poesia, nata da questa «scoperta», porge, in sei lunghe strofe, altrettanti e più paragoni. Il poeta ritrova la sua donna nella giovane e bianca pollastra, nella gravida giovenca, nella lunga cagna, nella pavida coniglia, nella rondine, nella provvida formica, nella pecchia, e — dice il verso finale, che può sembrare, ed è invece altra cosa — un complimento da madrigale: «in nessun'altra donna». Ad ogni animale sono attribuite (come nelle favole) qualità essenziali; i versi suonano, in così antica materia, con gravità e dolcezza:

*Quando la sera assonna
le gallinelle,
mettono voci che ricordan quelle
dolcissime, onde a volte dei tuoi mali
ti quereli, e non sai*

2 Per l'interpretazione più divulgata del «fanciullino» pascoliano.

*che la tua voce ha la soave e triste
musica dei pollai.*

Queste cose sembrarono, al tempo in cui furono scritte, « scritte per scherzo ». Borgese disse un giorno a Saba che nella poesia *A mia moglie* egli vedeva il tratto d'unione fra lui e ... il Futurismo. Il grande filosofo Benedetto Croce, al quale, consigliato (male) da un filosofo minore, Saba mandò un giorno la poesia, assieme ad alcuni sonetti militari, gli rispose con una cartolina postale che ricordiamo ancora. Diceva: « Le sue poesie hanno qua e là dei movimenti vivaci, ma mancano ancora di qualunque elaborazione formale ». (La cartolina fu, molti anni dopo, venduta da Saba antiquario ad un suo cliente, che la pagò a caro prezzo). Il tempo ha smentito quei superficiali giudizi e quelle cieche negazioni; e la poesia *A mia moglie* è rimasta come una delle più belle e ispirate liriche della prima metà di questo secolo.

.....

«AURA POETICA» E «SOLARIANI»

GIOVANNI COMISSO

Nato a Treviso nel 1895, vissuto in città o nella vicina campagna di Zero Branco. Il primo dei suoi molti libri, *Il Porto dell'amore*, del 1921, uscì a spese dell'autore nel 1924: fu poi rifuso in *Al vento dell'Adriatico* (1928), titolo mantenuto nella ristampa del 1953, che nella seconda parte contiene *Gente di mare* (prima edizione 1928); i due libri sono anche uniti come *Porto* in altra ristampa del 1959, mentre *Gente di mare*, ancora rimaneggiata, riprende la sua autonomia nel 1966.

Per ragioni più esterne che interne, è costume invalso discorrere del dannunzianesimo di Comisso: definizione quanto mai impropria, perché semmai si tratterebbe di un dannunzianesimo fuori d'ogni impalcatura scolastica (frequenti le improprietà formali, non assenti neppure dal brano riprodotto), e soprattutto l'edonismo immediato di Comisso trascrive impressionisticamente, o arricchendola di metafore ugualmente sensibili, la fisicità della sua esperienza, con una felicità istintiva e appagata, raramente, e solo per più voluttà, velata di qualche tenue mestizia; anche gli stati d'animo, ed è questa una sua importante seppur non esclusiva caratteristica, si traducono in estemporanee notazioni fisiche (si veda, nel passo riprodotto, il malumore delle ragazze e dei vecchi chioggiotti). Per questo le pagine migliori di Comisso sono sublimazioni di corrispondenze giornalistiche, *poèmes en prose* o « faville del maglio » che siano su luoghi d'un'Italia domestica o remota, o di Parigi, della Grecia, dell'Estremo Oriente ecc. Qualche volta queste pagine autobiografiche assumono una leggera andatura narrativa (un esempio assai buono è *Agrigento contro Salernitana*, nella raccolta *Felicità dopo la noia*, 1940), addirittura si rassodano in libri di memorie (recenti *Le mie stagioni* e *La mia casa di campagna*), particolarmente attorno a grandi eventi storici (*Giorni di guerra*, 1931, sulla prima guerra mondiale, fu osteggiato dal regime fascista per la sua natura poco agiografica); sostanzialmente autobiografici altri presunti « romanzi » (sull'impresa fiumana, appunto *Il Porto*; sulla guerra partigiana, *Gioventù che muore*). Per i romanzi di mera invenzione, in cui pure Comisso si è cimentato, viene meno la molla principale. È morto nel 1969.

Segue qui il primo brano di *Una città di pescatori*, capitolo che apre *Gente di mare* e dunque è prossimo alle radici regionali dell'autore. Si segue, data la situazione editoriale sopra accennata, e che per disperazione del bibliografo presenta, e non solo per le prime opere, incessanti rimaneggiamenti strutturali, l'ultima stampa citata (presso il Longanesi di Milano); si annotano però le varianti sostanziali, a prova della loro importanza anche in uno scrittore poco fanatico della correttezza formale (vi trapela una lieve smorzatura dell'immagine), trascurando quelle di grado minore (tuttavia la sostituzione, assai frequente, di virgole a segni più rilevati indica un aumento di fusione in questo impressionismo paratattico e spesso contraddittorio fra sensazione e sensazione).

DA «GENTE DI MARE» UNA CITTÀ DI PESCATORI

Si arriva per prati d'acqua, dopo avere rasentato paesi costruiti come scene di teatro di altri tempi e panorami di alberi con terreni erbosi di un verde prepotente sul precipizio azzurro del mare.

Il vaporino attracca al molo arioso e subito ci accolgono i più vivaci sorrisi accresciuti dalla luce. La città¹ è un aspro guscio d'ostrica dove tra riflessi di madreperla la vita fermenta². Sui gradini del primo ponte, vecchi pescatori curvi e frettolosi raggiustano le reti bruciate dal salso, tenendole tese con le dita dei piedi. Più avanti ci s'accorge del temperamento isolano della gente, insistente a guardarci e a commentare sulla stoffa³ del nostro pastrano. Altri vecchi, puntigliosi e pettegoli, seduti su piccole sedie rattoppano una vela e tra le grosse pieghe spuntano i loro piedi con lucide ciabatte da donna. La calle rasenta il canale fitto di barche. Forti ragazzi camminano abbracciati e sorridono. Botteghe di verdura e di frutta sembrano vuotarsi sul selciato sconnesso. Tutti parlano a voce alta con la stessa intonazione come fossero a bordo dei loro velieri tra il vento che disperda i comandi. Spesso l'aria viene lacerata da grida astiose che risentono della lotta con il mare. Le donne sembrano create dopo un fortunale di scirocco che abbia allenato all'amore le braccia dei marinai: tanto anno di ventoso nel capo e di patito nel corpo. Ma le giovanette incantano per meraviglia. Rinchiuse nelle piccole case, la noia le accende negli occhi verdastri, il collo su dalla centina⁴ delle spalle a tutto il desiderio di un mozzo che voglia scoprire la terra per primo, e l'agilità a ogni mossa di vertebra non si nega, pure camminando sui duri zoccoli, sbattuti per il dispetto di essere prigioniere nella città isolata. Sgusciano e sfuggono. Nell'ombra dei portici altre chinano i loro pensieri su di un lavoro di bianchi merletti come sopra alla muta apparizione del corpo amato. Sono state raccontate⁵ iniziative fantastiche di perdimento concesse in favore del ricco forestiero e siamo tentati a credere dallo sguardo penetrante e di agguato di certe vecchie nascoste dietro all'imposte socchiuse.

Seduti per terra, luridi di sole e di polvere, i bambini sono innumerevoli, quasi si pestano, sono come cuccioli che non riescano a spostarsi con le zampe non ancora congiunte da muscoli, ma dai ponti scendono e dalle barche attraccate spiccano salti i ragazzi già compatti nel corpo da arcieri. Anno una turgidezza

1 Chioggia.

2 La prima edizione aggiungeva: « come mucillagine ».

3 Nella prima edizione: « incùriosita » e « sui riflessi ».

4 Con bella metafora la curva delle spalle è comparata all'armatura che sostiene le volte in costruzione.

5 Nella prima edizione: « La cronaca della seduzione narra »; in quella del 1953: « Si narrano ».

africana nel ⁶ petto, il capo rotondo si svolge libero sul collo brunito e nel camminare con i larghi piedi scalzi imitano tutta l'eleganza delle onde. I vecchi dagli occhi lustrati strisciano rasente ai muri, foschi di fermento e di rabbia come per essere dovunque respinti.

.

⁶ Nella prima edizione: « C'è... nel loro ».

CORRADO ALVARO

Nato a San Luca (borgata sul versante jonico dell'Aspromonte, in provincia di Reggio Calabria) nel 1895, vissuto e morto (nel 1956) a Roma. La sua ispirazione narrativa ha avuto due poli. Uno è una nostalgia cupa e primitiva della terra natale, quale si riflette nel più celebre dei suoi molti racconti, *Gente in Aspromonte* (la raccolta di questo titolo è del 1930), e nel romanzo traspostamente autobiografico *L'età breve* (1946), primo del ciclo *Memorie del mondo sommerso* di cui il secondo, *Mastrangelina*, e il terzo (che però si svolge nella Roma fascista), *Tutto è accaduto*, dovevano purtroppo uscire postumi (rispettivamente 1960 e 1961); ne illumina il significato quest'appunto per *Mastrangelina*: « Scopo del libro: che cosa è un uomo, e un meridionale, di fronte alla donna ». L'altro polo è l'attrazione verso un mondo parossisticamente urbano, ma non meno convulso e misterioso, di cui è compendio la Germania del primo dopoguerra (e un viaggio nella Russia staliniana ispirò ad Alvaro un romanzo del terrore, *L'uomo è forte*, 1938, imperfettamente riuscito, ma interessante tentativo di aggiornare il Grande Inquisitore dei *Karamàzov* dostoevskiani). Questo balzo dalla regione all'Europa, con Roma per punto intermedio, ha suggerito l'idea di qualche affinità col Pirandello (e infatti ad Alvaro fu affidata la cura dell'ultima edizione di *Novelle per un anno*), ma il parallelismo è superficiale, perché Alvaro, così il paesano come l'europeo, fu, con tutta la problematica del meridionale, soprattutto un evocatore lirico di atmosfere.

Di questo Alvaro lirico si offre qui l'inizio del *Mare*, racconto da cui s'intitola una raccolta del 1934, e che ora apre quella postuma (1963) *La moglie e i quaranta racconti* (editore è il Bompiani di Milano).

IL MARE

Pare che le razze migliori siano in montagna; quelle marine non sono belle, specialmente su alcune coste dell'Italia meridionale: furono troppo rimescolate, e spesso ne sono venuti fuori degl'ibridi; alcune si mescolarono coi pirati. Neppure le donne sono belle, in cotesti luoghi: hanno soltanto begli occhi con la pupilla grande, da orientali; s'incontrano soltanto le sere di festa, camminano quasi sempre in compagnia di tre: spesso stanno abbracciate, quella di mezzo stende le braccia sulle spalle delle due compagne, le compagne con un braccio le cingono la vita, ognuna dalla sua parte. Una sera vidi un gruppo così, e quella al mezzo, che portava una sciarpa di seta intorno al collo, aveva legato con le due cocche della sciarpa il collo delle compagne. Guardano gli uomini come se non ne avessero timore; al contrario delle orientali, sono magre; ma non hanno altra

attrattiva che gli occhi. Io mi trovo in un paese di questi: è stanco e solitario; vi sono molte donne; gli uomini, che fanno i pescatori, hanno paura del mare, perché lo conoscono, ed è pericoloso navigare con loro perché al più piccolo incidente si fanno prendere dal pánico. Ma i migliori di loro e i più audaci hanno emigrato. Come tutti gli abitanti dei paesi solitarii, credono alla fortuna improvvisa. È un luogo frequentato dai forestieri, vi si trova gente d'ogni parte del mondo, non si sa perché arrivata e rimasta qui per lunghe stagioni. Si vede subito che non è gente ricca, spesso neppure agiata; qualche volta è povera addirittura. Fugge le città, le regioni fredde e cattive, le leggi della vita civile, e la necessità. Non hanno avuto fortuna, forse l'aspettano ancora, come esuli che attendono il loro giorno: sono quegli stessi che nelle città del Settentrione stanno nei caffè degli artisti, forse perché a casa non hanno stufa, e nelle loro stesse città si distinguono, rappresentano un nucleo, si conoscono come iniziati d'una setta, disprezzano quei che hanno fortuna, reputandosi migliori di loro. Perciò qui si respira un'aria sottile, viziata; il paesaggio stesso è specioso, perché, essendovi poco spazio, e il paese costruito sulle pendici del monte a picco sul mare con una breve spiaggia, le case si annidano nei punti più inverosimili, e per accedervi vi sono infinite serie di scale. Di lassù si gode la vista del mare che empie la vallata dei suoi immensi vapori, della sua luce, del suo colore, e siccome non ha altro sfogo che la tromba stretta della valle, impregna gli uomini di non si sa che umore, di un'aria forte e quasi palpabile.

.....

GIANNA MANZINI

Nata a Pistoia, ha studiato e risieduto a Firenze negli anni di « Solaria », prima di trasferirsi a Roma. La sua intensa carriera di narratrice, cominciata con *Tempo innamorato* (1928) e *Incontro col falco* (1929) e tuttora in attento corso, ha forse toccato il suo vertice attorno ai racconti di *Rive remote* (1940), a *Forte come un leone* (1944), a *Lettera all'editore* (1945). La rara perfezione formale delle sue prose più alte travalica la linea dannunziano-rondistica perché intrisa di trasfigurazioni analogiche e di sollecitazioni irrazionalistiche, quando non oniriche, che non è esagerato chiamare surrealiste (il più importante dei surrealisti francesi, André Breton, era anche uno stilista raffinato); comunque, più che i per solito citati Proust e Woolf, il ricamo e la vegetazione fantastici della Manzini possono richiamare i procedimenti di Jean Giraudoux (1882-1944), dove peraltro non sono vanificati i contenuti. La trama descrittiva della Manzini è soggetta a una perpetua animazione antropomorfa degli oggetti, che è pertanto espressionistica in senso proprio: « tutte palmo dichiarato le mani » è un esempio del caso-limite toccato dalla scrittrice, dove all'operazione analogica si associa la frase nominale, di accento quasi interiettivo, con soggetto posposto, caratteristica del monologo. Si può essere andati molto oltre la Manzini sulla strada dell'analogia (così in Barilli e nel vero e proprio delirio barocco di Marcello Gallian), cosa che non si potrebbe però fare serbando la sua lirica melodosità, estesa alla tematica intellettuale (« con offensiva esattezza », « quasi una dolorosa allegria della materia » ecc.); ma l'incontro con lo stile monologante d'un Pirandello (o anche d'un Palazzeschi, o più tardi d'un Landolfi) non ha altri esempi. Tale incontro è eminentemente femminile, se in letteratura questa categoria ha ragion d'essere (ma Dickens si accorse subito che sotto il nome di George Eliot, scrittore eccellente, si nascondeva una signora).

Qui si riproduce una delle più squisite prose di *Rive remote* (per il Mondadori di Milano), trepida e insieme fermissima evocazione dei propri morti in sogno.

DA « RIVE REMOTE »

SPECCHIATA IN UN SOGNO

Una luce arancione in tutto il cielo: come se il sole, troppo maturo, non riuscisse a tramontare, e, gonfio e avvampato, sforzasse i limiti dell'orizzonte. Anche questo rientrava nello spettacolo che aveva luogo in un grande spiazzo, senza confini di case o di muri, né tracce di strade. Unica spartitura le file regolari delle sedie, tutte occupate. La mia, ultima della riga, sporgente, come aggiunta dopo, rompeva la regolarità del grande rettangolo diviso in parallele uguali.

Ne avevo disagio, e provavo ad accostarmi alla mia vicina; ma quella, non che spostarsi, gravava sul suo posto con decisione, con accanimento, e con offensiva esattezza, di certo il suo peso aumentando insieme a quel senso d'irreversibilità e di diritto che le incupiva lo sguardo sdegnato, fisso su me, freddamente. Un attimo; e fu di nuovo, al pari di tutti gli altri, assorta in quel cielo ridotto ormai alla polpa diafana d'un frutto sfatto.

Strano intreccio le parole con cui gli astanti, senza volger la testa né le pupille, si passavano binocoli di madreperla: spole luminose che tramavano, in quel rettangolo animato di pubblico, una chiara rete al livello degli occhi.

— Guai se l'orizzonte non cede più.

— Bisognerebbe far qualcosa.

— Non spetta a noi: tocca a quelli di là.

— Ma il tramonto non c'entra: hanno ribaltato il cielo, ecco tutto.

— È un'irruzione dell'altro mondo.

— Chi parla di rivoluzione?

— Dio mio, che spettacolo logorante.

— Il più forte che si possa offrire ai viventi.

Da un momento all'altro, forse, m'avrebbero passato il binocolo e anch'io avrei dovuto parlare. Una spiegazione già urgeva alle mie labbra. Certo, la frase, come il mazzo dei palloncini colorati stretto nel pugno, m'avrebbe tirato su, quasi fatto volare.

Ma era impossibile essere ascoltata, avere autorità, stando così fuor di posto.

Che errore però, aver versato nello sguardo un'umida implorazione. Di colpo persi terreno. Tuttavia più molle si fece il mio sguardo: si vedesse pure quanto mi struggevo; e si riconoscessero, finalmente, gli scottanti diritti del desiderio e della sofferenza. Io non ero più, ormai, che la dolente prigioniera delle mie parole.

Insistei nella preghiera, opponendo inquieto ardore all'assicurata freddezza della mia vicina. Ed ecco che da quel momento il nostro fissarci divenne uno scandalo muto e senz'azione, al quale si interessarono i nostri vicini, disapprovando me sola. Chi sa come mai; e per rendermene conto volli vedermi nello specchio, ma, con sorpresa, mi accorsi d'avere le mani vuote e un vestito liscio, senza tasche. Tutte le donne intorno a me si specchiavano, sorridenti, nel portacipria, nella calotta dell'orologio, nella cerniera della borsetta, nei bottoni della giacca, perfino nelle unghie; io sola non riuscivo a rassicurarmi, ad accertare me stessa in un riflesso. Allora, di colpo, m'indebolì il sospetto d'avere in qualche modo torto, d'essere meno reale.

In quel momento, al lato del rettangolo di sedie, assai distante da me, comparve Giulia, un'amica morta da anni, e cominciò ad esortarmi, con grandi cenni sconsolati, ad andare da lei. Ma non erano, i suoi, gesti d'invito: voleva significarmi che dovevo andarmene, che non potevo assolutamente rimanere in quel luogo insieme a tutti gli altri: e sbagliava. Nessuno, infatti, veniva a mandarmi via. Non potevano.

Eppure Giulia cominciava ad allarmarsi. Grossi sospiri le si ammuchiavano nel petto, senza liberarsi nel fiato, sicché cresceva d'attimo in attimo, ed era ormai paurosamente gonfia d'accoramento e d'orgasmo. Bisognava dunque far presto a raggiungerla.

Non camminavo: leggerissima scorrevo. « Brava » esclamò, approvandomi con una indulgenza che mi offese.

E seguitò a discorrere come la gente timida parla agli stranieri o scrive alle persone di servizio: con una semplicità tutta sbagli, manierata e ridicola.

Ma era tanto buona e, in quel suo sforzo d'esistere rinventandosi un'apparenza, quasi facendosi sostituire con un fantoccio approntato alla peggio da lei stessa, così commovente che io m'arresi, e, per farmi condurre, accostai la mia mano alla sua con la stessa lievità riguardosa con cui si sfiora l'acqua benedetta.

Scheletri gentilissimi di città si succedevano in trasparenze che la distanza non attenuava. Come su enormi manifesti cristallini, erano tracciati lievemente portici chiese e teatri contro un cielo quasi lilla. Puro disegno, tutto il paesaggio.

In una piazza, ecco un gruppo di gente.

— Ti aspettano — fa Giulia. E subito riconosco, senza stupore, la mamma, lo zio Armando, la nonna e la cugina Celia.

Al solito, una grande apprensione agitava mia madre: temeva che gli altri mi prevenissero male di qualcosa che pure bisognava farmi sapere: come quando ero malata, che lei stava in guardia con l'anima sui discorsi di chi veniva a trovarmi, per vagliarli col sorriso e schiarirli con gli occhi.

— Che c'è? — domandai insospettita da quell'affettuoso imbarazzo.

Giulia disse:

— Non è vero che ti senti già bene, qui?

La mamma batté le palpebre, sgomenta, e fece impercettibilmente di no con la testa, per farle capire che aveva sbagliato.

Invece, nonostante il beneficio di quella leggerezza che faceva di me una creatura senza impaccio, tutta guarita, quasi disinvolto respiro e basta, continuava a logorarmi, come una specie di fame, il desiderio invidioso di quel peso, sazietà dell'essere, con cui la gente che avevo lasciato al grande spettacolo si assicurava un posto definito.

Da nulla sostenuta, una scala a piuoli si rizzava in mezzo alla piazza; e, più che lieve, addirittura aerea, la piccola Celia saliva e scendeva con un pallido fluttuare del vestito di velo: lo stesso con cui mi apparve il giorno del suo compleanno, quando le offrii, pronunziando una frase d'augurio imparata a memoria, una crocetta d'oro in una scatolina bianca, di cartone.

Ora, se fosse scesa di lassù per fermarsi davanti a me, non avrei avuto da darle nulla.

Fu lei invece che, dondolandosi a mezza scala, mi fece vedere una lavagna senza cornice, poco più grande di una cartellina da disegno, e sbiadita come l'acqua

con l'anice. Eppure i segni che andava tracciandovi spiccavano, dicerto vergati con l'indice acceso.

Soltanto lettere dell'alfabeto. Tutte autoritarie maiuscole, ognuna espressiva e ammiccante come un occhio. L'«esse» in ispecie mi dava allegria, perché sensitivo fra me e quell'arabesco tutto svolte, simile a un allegro tranello, una vispa complicità.

Ma in un'aria così limpida c'era da aver paura di scancellare: a causa della polvere che lì non poteva aver luogo. Infatti Celia non scancellò: spese tutto l'alfabeto, passandovi sopra la mano di taglio, naturalmente.

Capii: mi prometteva una pagina che non si sarebbe consumata mai, sulla quale avrei potuto sempre tornare a scrivere.

Allora una malinconia ghiaccia, simile a un'enorme lacrima accagliata, m'annegò l'anima. Priva di speranza e di rassegnazione, assaggiavo un dolore liscio e cieco che aveva il sapore del marmo.

Del tutto sprovvista, senza lo scampo di un imbroglio o la possibilità di rubare un privilegio, senza neppure la risorsa d'una protesta, correvo di qua e di là, attraversando portici vani, varcando le soglie di quelle chiese tutte facciata come quinte, entrando in palazzi che non davano ricovero, pari a maschere contro luce con gli occhi bucati: portici, chiese, palazzi, di cui m'accorsi di aver dato io, minutamente, il disegno col gioco delle costruzioni, da bambina, nelle lunghe convalescenze. Correvo in una maniera ottusa, sempre tornando pazzamente di fronte a quella lavagna.

A un tratto ravvisai nello zio l'uomo della speranza.

— È tornata? — gli domandai per appoggiarmi alla sua fiducia. Da giovane aveva perduto la moglie; gli era scappata poco dopo il matrimonio; e lui aveva continuato ad aspettarla con un'angoscia che non disfece mai il suo assurdo sorriso.

— Di qui deve passare in ogni modo — mi rispose. E vidi che stava appoggiato al parapetto d'un ponte, ai piedi d'un guerriero con le ali, statua ridotta al proprio fantasma, miracolosamente immobile.

Erano bellissimi, lui e quella grande figura pallida come il bianco d'un occhio, fiocamente attraversata dalla luce. Chiara, quella, e apertamente vittoriosa in tutte le linee; scuro come il suo vestito di tutti i giorni lui, e umile, con i baffi più spioventi d'allora e le guance più smunte; e tutte palmo dichiarato le mani (da esse, da quel senso di pazienza e di remissione — era visibile — la statua pigliava slancio e ardimento, proprio come da un piedistallo); e svingorite le gambe, proprio da nulla, con dei ginocchi mendicanti, premuti insieme perché non tremino (tutt'un'ala spiegata, invece, la statua): ma pur soave, così consumato e polito di caritatevole ardore, e finalmente confortato da una ragione lì riconosciuta, la ragione lampante del perdono.

Sulla spalletta, accanto a lui, il suo cane, con le zampe davanti sotto il petto: come una sirena e come un leone. Lo accarezzava con la voce, mormorandogli

qualcosa all'orecchio: dei versi; e la bestia gli rispondeva con cenni minimi d'intelligenza, davvero conturbante.

Disse, per consolarmi:

— Che una bestia arrivi a non parlare per non farti paura, lo sapevi tu? Anche questo è l'ineffabile; e non si scrive.

Io mi piccai:

— Proprio l'ineffabile, invece, bisogna scrivere.

Allora sorrise, buttando indietro la testa, e appoggiandola, come su un cuscino, ai piedi della statua. Ma era tutto madido e tremante di compianto; poiché egli, l'uomo della speranza, s'era imbattuto in una cosa senza rimedio, né salvezza: disperata; soltanto viva; della terra, tutta e unicamente della terra: io.

Fui umiliata, e volevo coprimi il volto col braccio piegato; ma non trovavo ricovero né ombra: insieme esposti il viso e il gesto di chi si vergogna.

— Vien qua — fece allora, bonaria, la nonna.

Pensavo a raggiungerla, barcollante com'ero di mortificazione; e molto distanti l'una dall'altra essendo ormai le figure dianzi strette in gruppo.

Curioso: la nonna era « la cupola del Bramante » a Pistoia¹. In tanti anni non me n'ero accorta; e davvero c'era da stupirsene, perché si vedeva subito e chiunque l'avrebbe capito: dignitosa e sontuosa accoglienza, colma e rotonda dal collo fino all'orlo della sottana, era proprio la cupola della mia chiesa: infatti le si muovevano gli altri intorno, lei stava ferma: come sempre.

Mischiando impaccio e contento, cominciai a giocherellare coi ciondoli raccolti in fondo alla catena che le scendeva dal collo. Si ripeté identico lo stato d'animo d'un giorno lontano. Io, bambina, in un giardino pubblico, a lato della sua gonnella nera rigata di lucido raso, a trastullarmi con quei portafortuna pendenti dalla lunga collana. Lei immobile, grande, addirittura solenne, parlando con alcune amiche.

A un tratto cadde dalla sua bocca una parola nuova: « simmetrie »; rimbalzò fino alla mia anima: la presi, la tenni, vi provai adagio la voce, poi la spensi dentro di me, la inghiottii; e prima fece lieve brusio, e infine s'aperse come una farfalla su una pagina: mi esaltò: chiarissima, palmare, specchiava tutto l'equilibrio tranquillante del giardino.

Per quella parola, dono e conquista a un tempo, mi sentii dalla voce della nonna più protetta che dalla sua sottana, abbracciando la quale sempre m'ero riparata e difesa. « Belle simmetrie » aveva detto: ora, lì in quel cielo senza segni, il mondo era la figura ultima di quel nome così limpidamente astratto: simmetrie.

Gratitudine e senso di complicità per l'antico regalo d'una parola, fatto all'insaputa di tutti, e per essere, lei, la nonna, una cosa sola con la mia chiesa (dove, una volta lontana, un ladro, mi dissero, s'era rifugiato, e non volle più uscirne,

¹ La Madonna dell'Umiltà, in realtà di Ventura Vitoni (la cupola fu terminata dal Vasari).

non potendo nessuno in quell'asilo arrestarlo), m'aprirono il cuore alla confidenza: quasi sorridevo: « chi sa quante parole diverse hai imparato qui ».

Cominciavo ad essere perfino felice. Ma lei non rispose: raccolse quei ninoli, e scelse tanti occhialetti differenti, usandoli alternatamente. Mi spiegava che servivano per i ricordi. Più vicino, più lontano, più grande, più piccolo: « Bisogna imparare a usarli, forando il tempo: il ricordo si fissa ed è più sicuro che sulla pagina scritta ».

Di nuovo la pagina, di nuovo la mia rivolta senza scatto, fasciata; e un bisogno forsennato di fuggire.

Volli buttarmi fra le braccia della mamma; ma lei era amore rattenuto, privo d'ogni gesto, e quasi anche di sguardo; forse amore impaurito.

Ci allontanammo. Solamente cavalli, dove mi condusse: tanti e fermi: quasi un bosco; bagnati di un patimento che mi pareva intelligenza, perché quel trasudare era lustro e vivo come se il mercurio di tutti i termometri rotti si fosse sciolto su di essi. Mantenevano fra loro la distanza della vettura alla quale furono attaccati, e di cui ognuno mostrava di continuare a sentire l'ingombro.

Quasi senza petto, e addirittura senza criniera, si compiacevano dello zoccolo monotono: un peso sordo su un blocco di silenzio, e del muso strutto di pazienza, e dello sguardo in ognuno così parlante e differente che avrei potuto ricavarne figure e segni per un nuovo alfabeto; e leggervi la mia sorte.

La mamma disse:

— Mi son provata tante volte a prevenirti. T'aspettavo in piazza Santa Trinità², al crepuscolo, prendendo il posto d'una che vendeva carta da lettere, vicino alla chiesa. Era carta da lettere. Tu non ne hai mai abbastanza, costava poco, quasi nulla. E non ti sei fermata.

Mi misi a piangere e a ricordare dirottamente: in quella piazza, intorno all'obelisco, stazionavano le carrozze; e, sul marciapiedi, sempre una donna vestita di scuro, col cappello e i guanti neri, a offrire, timorosa, senza voce, buste che, inverosimilmente grandi e listate di tutta l'ombra in cui annegava la piazza, centravano col loro bianco magnetico, di certo pericoloso, quell'ora di trapasso, sospetta.

Da un momento all'altro, su una di esse, avrebbe potuto fiammeggiare come un'accusa un nome: il mio.

Mi preoccupavo, dunque, di passare ugualmente distante dai cavalli, modello intollerabile d'una rassegnazione stanca, e da quella donna che, avendo pettinata e composta in quel modo la sua povertà, sembrava l'elogio del rammendo, e dava torto a me, al senso di carta scoperta con cui giocavo la mia piccola partita nel mondo.

— Almeno il mostrarmi io tanto bisognosa, avrebbe dovuto indurmi a soccorrermi, e quindi a fermarti —. Voleva aiutarmi a piangere.

² La piazza fiorentina dove la scrittrice abitava.

Protestai: — Era una miseria priva di franchezza, tutta cenere, proprio rinnegata nel liscio della cenere: rimproverava me, il mio modo di manifestarmi: m'offendeva, dunque.

Scosse la testa, e fece:

— Ma ecco un regalo —. Era la carta da lettere.

Ne presi un foglio, e subito cominciai a scrivere. Dietro le mie spalle, ella leggeva prima che avessi tracciato un sol segno, speditamente, precedendo d'un attimo la parola pensata.

— È tutto talmente chiaro, qui. Esprimersi diventa inutile.

Mi voltai, affrontandola:

— Dove mi hai portato? Non è per me, non è per me. Ho bisogno di dir tutto, io. Soltanto su un senso di confessione infinita mi sostengo e mi riscatto; e come faccio così indovinata, anzi derubata? Odio codesta trasparenza, codesta specie di verità pubblica e stabile che elimina il pudore: la odio, perché contraria l'intimità, la scoperta di un vero cagionevole e suscettibile come la vita. Siete tutti in errore; vi hanno imbrogliato. Allettandovi col falso dono della chiarezza son riusciti a togliervi tutto, a spogliarvi. Nessuno al mondo è più nudo e povero di voi.

Intanto, esitando, la mamma schiuse lo scialle nel quale raccoglieva le spalle e le braccia, e, prima di aprirlo, quasi si scusò:

— Volevo conservartelo, ma ... vedi ... —. Era un gattino morto. Mi uscì un urlo: in quel momento m'accorgevo della morte.

Decisi, irrigidita e quasi rimessa a nuovo dal lampare³ di quell'annuncio:

— Va bene; ma prima devo andare a chieder perdono a qualcuno. Così sarebbe impossibile.

Una strada ondulata, poi il ponte sul ruscello, e, a pochi passi, il viale delle acacie, con la doppia siepe delle rose d'ogni mese; in fondo, il cancello aperto. Entro, passo sulla ghiaia del giardino, varco la porta della villa, salgo le scale, sempre senza incontrare nessuno, e percorro una fila di stanze, credendo di cercare uno al quale devo chieder perdono; ma in realtà io mi muovo, cammino, m'affretto soltanto perché sono inseguita: è lui, quello di fronte al quale dovrei umiliarmi che, dietro di me, lontanissimo, mi sospinge col rombo del suo passo enorme: il passo d'uno che, senza fretta, sicuro, irrevocabile, arriva; e cammina con un pensiero solo, ribadendo monotono una volontà, approssimando e chiarendo una parola che, ora indistinta, presto scandirà, fragorosa, un comando o un'accusa.

Soltanto avanzando, m'indica una direzione; e mi ha cacciata di camera in camera per confinarmi in una sala senza uscita, l'ultima.

3 « Lampeggiare », ancora del contado toscano, ma qui indubbiamente « farsi lampante ».

Fra poco m'inginocchierei in terra, alzerei le braccia, imporrei le mani sul petto di chi deve percuotermi, appoggiandole prima cautamente, soltanto con le dita, poi aderendo con tutto il palmo; struscerei la testa contro i suoi fianchi, dicendo che ho torto, che il mio torto è spaventevole, fintanto che, sempre accusandomi e sbriciolando in singhiozzi le parole, sentirei che le mie dita hanno raggiunto la sua bocca e toccano rabbrivendo la parola d'accusa che sta per esser gridata.

Guai a chi voglia negare che l'umiliazione è amore che delira e riluce.

Ma ecco che, ormai rifugiata nel vano della finestra, quasi premuta contro il parapetto e costretta ad affacciarmi, vedo fra due cipressi, lontanissimo, ma nitido come in fondo a una galleria di luce, il gruppo dei miei morti. Alzano le mani, mi dicono « vieni », s'affrettano a chiamarmi; leggeri sono essi stessi, emblemi acclamanti, fluttuano con tutta la figura cenni d'invito; e che cosa mi fa vedere, ora, la piccola Celia? Alza un foglio; è a quadrettini, strappato da un quaderno e piegato nel senso della lunghezza. Me lo mostra gioiosa. Vuole che lo riconosca. Oh, meraviglia; è il problema, il compito che perdetti fra casa e scuola. Lo perdetti veramente; ma la maestra non volle credermi, e disse in piena classe che ero una bambina bugiarda. L'ho ritrovato, dopo tanto! Curiosa: tutte le cose perdute sono là: anche i miei visi di quando ero bambina; anche certi colori che mi son cambiati sotto gli occhi, e che ho poi inutilmente cercato.

Sì, sarà bello riaccostare tutte queste cose a lungo lavate dal rammarico e dal rimpianto; e ora, più che nuove, addirittura splendenti del bagliore di meraviglia con cui le ravviso; ma, Dio mio, non fatemi tanta fretta; non vedete quanto m'affanna l'attesa di questo colloquio? Avrei dovuto affrontarlo quando ero più forte; non ora, spogliata d'ogni gesto. Fra poco, anche il mio senso di colpa non guizzerà più. Opaco e morto, sarà impossibile atteggiarlo; e io sarò abbandonata in una maniera nuova e orribile.

Smettete, dunque, di farmi quei cenni, vi prego. Mi allarmano e confondono più di questa nuovissima solitudine.

Mi è indispensabile, invece, un po' di silenzio, perché possa far ordine dentro di me.

Subito mi metto a cercare il silenzio, e mi sembra di poterlo suscitare, schiacciando sulle cose uno sguardo che ne fermi il battito consumante. Dovunque avverto, invece, infrenabile, un palpito, un sussurro, un fremito, quasi una dolorosa allegria della materia.

Ho trovato: il silenzio è dietro la maschera attaccata alla parete, fra due scansie di libri. Credo di poterlo assorbire con lo sguardo, e così farlo mio; ma, ecco, nel momento d'impossessarmene, vedo, atterrita, i pomelli sotto quegli occhi vuoti colmarsi di un sorriso minuto che vibra con una violenza esigua e acuta, da insetto: ora ne percepisco il suono: come di un trapano su un cristallo.

Il passo intanto si avvicina: è già nella casa, ne trema il pavimento, sordamente. Sembra il passo d'uno bendato: avanza con una sicurezza più profonda

e remota di quella che si acquista accertandosi d'attimo in attimo con gli occhi.

A un tratto mi accorgo di non sapere chi è questo « qualcuno » che non mi permetterà neppure di chieder perdono. Vorrebbero dirmelo, quelli laggiù, in fondo al tubo di luce ricavato fra due cipressi; ma non mi volto verso di loro; fisso invece la porta che fra un attimo si spalancherà e mi mostrerà il giustiziere.

La porta si aprì. Il risveglio fu simile a uno svenimento.

ANNA BANTI

Pseudonimo di Lucia Lopresti, moglie di Roberto Longhi; cresciuta a Roma, vive a Firenze, dov'è nata di famiglia, per parte di padre, calabrese (quella che è evocata, con sobrio affetto e storica partecipazione, attorno alla figura del nonno cospiratore antiborbonico, nel recente 1967 *Noi credevamo*). Nei suoi oltre trent'anni di attività narrativa, che muovono da *Itinerario di Paolina* (1937), il tema fondamentale è quello, per così dire, della condizione femminile, indagata con un pathos che, contenendosi, si converte di continuo in durezza anche sbrigativa. Per questa necessità di allontanare da sé l'oggetto, i suoi riconosciuti capolavori sono quelli in cui le figure hanno il remoto della storia, eventualmente richiamata anche con mezzi stilistici diretti, cioè con venature di *pastiche* che danno il colore del tempo, e che all'autrice, espertissima frequentatrice di archivi e riesumatrice di documenti importanti (in particolare sul Caravaggio e la sua cerchia), riescono molto felici. Tale è il caso di *Artemisia* (1947, ma riscritto dopo che la prima stesura, quasi terminata, era andata distrutta durante l'«emergenza» del 1944): romanzo della pittrice Artemisia Gentileschi (figlia, 1598, dell'eccellente pittore Orazio), la quale, «oltraggiata, appena giovinetta», e «vittima svillaneggiata di un pubblico processo di stupro», fu «una delle prime donne che sostennero colle parole e colle opere il diritto al lavoro congeniale e a una parità di spirito fra i due sessi». Ad *Artemisia*, di cui si ha pure una versione sceneggiata (*Corte Savella*, 1960), si accostano, nella linea squisitamente rievocativa che dalla Virginia Woolf (1882-1941) specialmente di *Orlando* sale a Walter Pater (come la Woolf, la Banti ha scritto pure saggi, biografici e critici), racconti (già nella piccola raccolta *Le donne muoiono*, 1951, ora nella più vasta *Campi Elisi*, 1963) quali *I porci*, ambientato nella Bassa padana al tempo dell'invasione unna, e *Lavinia fuggita*, ambientato nella Venezia di Antonio Vivaldi; altri storici sono ora (1971) in *Je vous écris d'un pays lointain*.

Il brano prescelto, da *Artemisia* (delle opere della Banti, come pure della rivista «Paragone», di cui cura la sezione letteraria, è ora editore il Mondadori di Milano), è dedicato al soggiorno della Gentileschi alla corte di Enrichetta Maria di Francia («la Francese»), moglie di Carlo I re d'Inghilterra. La pittrice italiana è vista muoversi con cautela nell'ambiente infido e ostile, di cui si smascherano a sguardo ravvicinato i vizi: la ritrattistica impietosa e, come usa dire, «demistificatrice» è aiutata dai continui tocchi di colore locale e temporale e dall'uso d'un materiale linguistico elettissimo senza mai farsi premeditato estetismo perché l'eleganza vi è inventata momento per momento («un prelibato risorgere», «il bianco sguardo», «queste anticaglie secche», «un'occhiata cupidamente disattenta», «in poco spazio insidiato», «quell'ombra di italiano periclitante e come nebbioso», e così avanti con inesauribile brio).

DA « ARTEMISIA »

.....
In questi giorni si sparse in Corte, come novità freschissima, la notizia di sei mesi innanzi. È arrivata una italiana, gran virtuosa di pittura, figlia di quel vecchio, il Gentileschi protetto di Sua Maestà. È bella, è giovane. Anzi non tanto giovane, ma bellissima e superba come un diavolo papista ¹, e veste sempre di nero, alla genovese. Non alla genovese, alla spagnola. Viene da Napoli, anzi da Madrid, è mandata dai Gesuiti, sarebbe una spia? Si degnarono di parlarne le dame, schernendo in punta di labbra, e ognuna col suo fine, e certe stornavano il discorso commentando la nuova scimmia di lady Arabella che è di pelo turchino, dono di un prete che vive a Samarcanda ². Lady Arabella si dice incomodata ³, pretesto insolente per ricevere gli intimi nel famoso gabinetto a forma di conchiglia, lei vestita da Galatea ⁴, colla sola camicia di lino trasparente, come l'ha dipinta Orazio nel Mosè Ritrovato. Questa pittrice non sarà un amante in abito di donna? È un'assassina che il papa ha salvato dalla forca. È una bastarda del papa. È razza di cani, una gitana. Ma le gitane non son bionde. Insomma, chi l'ha veduta?

L'avevan vista in cento, in mille, per quelle benedette scale e passaggi a volta bassa dove il servizio della Francese ingorgava uomini donne e ragazzi, ma se avevan formulata su di lei una supposizione, chi l'aveva creduta una smunta cucitrice in prova, chi la vedova del giardiniere Smith: e Robert Dodd, tappezziere novizio, la prese, non si sa come, per una cantatrice: la sera, alla taverna, ingozzando birra, disse che ormai sapeva come son fatte da vicino le donne di scena, a Corte le incontra chi vuole, ma si danno grandi arie. Adesso, con quel gusto di notizia ghiotta che discende dalle sale alle anticamere, ogni donna era squadrata e le cameriere ridanciane si dicevano l'un l'altra: « Olà, sei forse Artemisia? ». « Una biondicia » la definì Mary Bones che le rifaceva il letto: ma non fu creduta. Sta il fatto che in camera Artemisia non ebbe più compagne di passaggio e trovò il fuoco acceso ogni sera. Dal padre, le visite non mostravano più di assecondare quel suo vezzo di ritirarsi senza parere. Con intenzione la inchinavano gli artisti, accompagnati dalle spose, queste donne fiamminghe dalle gote ricche di riflessi vermigli, sotto i gran cappelli a fungo, lustre di perle. In Fiandra le donne non fan professione di pittura, almeno alla scoperta, e queste, che l'hanno tutto di sotto il naso nella persona dei mariti, s'accendono di curiosità, quasi di cupidigia per una che pretende di eguagliarli. Sarà poi vero?

1 L'inglese *papist*, « cattolico romano » (oggetto dei sospetti anglicani).

2 Città del Turkestan (oggi nell'Uzbekistan russo), già capitale di Tamerlano.

3 « Indisposta ». La dama era « grande amica di Orazio ».

4 La ninfa amata da Polifemo (dipinta da Raffaello alla Farnesina). Il quadro del Gentileschi, mandato nel 1630 a Filippo IV, si trova ora al Prado.

Non ci sarà inganno del padre? E guardano e indagano: le più con uno strugimento inconfessato d'invidia che è quasi una disperazione. Vedi come la tratta il signor Van Dyck ⁵, quel favorito: il solo che ormai esca dai termini dell'eterna domanda: come le piaccia questa città e questa Corte. Perché anche il pittor delle dame si è sciolto dal suo grazioso sussiego e così amabilmente che pare ad Artemisia di averlo conosciuto in Italia, tanto si apre con lei sulle bellezze di colà, Roma, Napoli, Palermo. E che diremo di Genova e delle sue magnificenze? Ne conosce le vie per minuto, nomina i casati illustri, ricorda le belle dame perfette dei suoi tempi. Sospira. E fa il nome della eccelsa Pietra Spinola, un miracolo. Ancora in vita? Focosamente risponde di sì, Artemisia, e le sale alle guance un rossore di innamorata.

Fu come un complotto di successo, non senza pericolo di disgrazia: un prelibato risorgere dal buio dell'anonimo, ma melanconico: ché pareva, in quest'omaggio di stima non consolidato dalle prove, di ravvisare il patto di un congedo che il mondo le accordava, ignaro di com'era stata, prepotente e vanagloriosa, trionfatrice per forza. E se non fosse piaciuta? Guardava il padre, impaziente di tutte quelle parole, e una diversa e schietta ragione di umiltà la invadeva: talché la notte, ridotta ai suoi umani motivi di tristezza, tornava a salutare senza bruciore Antonio e la sua moretta, riaccoglieva maternamente in grembo Porziella, chiedeva soprattutto perdono a Francesco ⁶ e provava il rimorso di non averglielo fatto capire, quanto gli fosse legata. Ora sapeva come si fa testamento, in tutta pace, pensando a chi ci è caro e seguirà, com'è giusto, a vivere: per sé teneva covata in petto, una chiara voglia di dipingere, sola e contenta di saperlo fare, finché fosse in tempo. A che scopo, dunque, questa presentazione alla regina? Fu a un pelo dal pensarlo ad alta voce, una sera, mentre serviva al padre il montone bollito, la vivanda che lui esecrava: quando Orazio si alza da tavola, s'avvia a uno stipo, fruga a lungo e poi ritorna sotto il lume, reggendo in mano un alberello ⁷. Lo guardò, lo sperò, lo stappò, lo annusò, e lo posò sul desco accanto al piatto della figlia. « Questa lacca » disse « non ce l'hanno in Anversa e per le ombre della seta azzurra fa miracoli. Enrichetta, vedrai, veste di azzurro ». Strizzò l'occhio e si mise a mangiare così contento che ingollava montone senza accorgersene.

Bisognò, la domenica innanzi la cerimonia, andare alla messa solenne, nella cappella della regina, tra francesi, spagnoli e italiani: pochi, questi ultimi, ché gli italiani a Londra fanno, come Orazio, a meno della messa. Artemisia ci andò a piedi, con un bel sole che non pareva vero, e i borghesi di Londra si assie-

⁵ Anton Van Dyck (1599-1641), dal 1632 pittore di corte a Londra, aveva soggiornato a lungo in Italia, da Genova a Palermo, e a Genova aveva conosciuto il Gentileschi padre, di cui aveva fatto il ritratto; la marchesa Spinola (il cui ritratto è ora a Berlino) aveva protetto anche Artemisia. Il Van Dyck (come il Rubens, altro maestro presente a Londra poco prima) era di Anversa: ciò che spiega l'allusione, subito sotto, di Orazio.

⁶ Antonio (Stiattesi), marito di Artemisia; Porziella, figlia, e Francesco, fratello di lei.

⁷ « Barattolo ».

pavano a guardar le livree dei papisti, più accigliati che divertiti. Lei ebbe posto nel seguito di lady Arabella che andava a messa per contraddire: scollata, con vesti trinciate all'antica e il ventaglio in mano. Stretta fra due bellezze inglesi, l'italiana sentiva l'oro pallido della propria faccia illividire a contrasto di quei due fiori d'argento, chiare come luna le gote, la lanugine, le chiome: rigidi lo sboccio delle carni e l'espressione. Parlavano fra loro, senza muovere il capo, e una ebbe un lampo di vivacità ghiaccia mentre salutava due giovanissimi fratelli o cugini, tra i gentiluomini: anch'essi appaiati e superbi, color grano pallido, in mantelli grigi, la bocca tumida e scarlatta. Da quelle fronti di neve che non si chinavano affatto, scintillavano, per moti lievissimi, domande, risposte, scherni crudeli e quasi frenetiche incitazioni, come mute urla di caccia: poi ciascuno distolse il bianco sguardo altrove. Non restava che fissare, come i più, il coretto reale dove una dama grassissima, in porpora ed ermellino, pareva dormisse, affacciata alle sue collane. Due nani vecchi, e tristi, maschio e femmina, dal frusto costume bizzarro, mostravano di servirla di libro e di cuscini: essa lasciava fare, dondolandosi impercettibilmente il busto; tra le mani di gesso, poggiate sullo stomaco, scorreva rapido un rosario di perle grosse. Perle false, gemme false, diceva la gente. Tutto falso aveva intorno la vecchia madre della regina d'Inghilterra e del re di Francia⁸, scacciata dal figlio, mal sopportata qui. Mangia, dicono, gran quantità di confetture che non le basta l'assegno per tali spese sciocche. A questa Corte se ne ride. Era la gran Maria, potente, estrosa, schizzinosa, la più ricca principessa di Toscana, la più fastosa regina d'Europa. A Firenze si nominava come dea: chi potesse piacerle era beato, sicuro di collocarsi da principe, in Parigi. Forzieri colmi di gioielli. Mille vesti diamantate che non giungeva a cambiarle in un anno. Ora, una cassa di stracci, e questa porpora polverosa e funerea, fra il guizzar cilestrino dei lindi serpenti inglesi. Non le resta che la gola. Da regina di Francia, l'Italiana. E dovrà presto sloggiare, re Carlo non la tollera più.

Sospirava Artemisia, e in un rimescolio poco solenne fece il suo ingresso Enrichetta. Marciava alla scudiera come avesse il frustino sulla coscia, figurava senza collo fra tutti quei riccioli finti. Dietro, le brache inciarpate dei francesi, rosse, bianche, giallette; le francesi dipinte; preti, frati in copia, colla cintola o senza, bianchi neri violetti e berrettini⁹. L'inginocchiatoio era preparato per due, ma la regina ci prese posto sola. Dal coretto, il povero pappagallo purpureo non ebbe moto e pareva imbalsamato: Artemisia non riusciva a staccarne gli occhi. Tanti anni fa, la Torrigiani¹⁰ aveva detto: « stolta e superba da non credere, non aveva che l'incarnato: e ora tutta questa fortuna! ». La messa incominciò. Piegata sulla vita, la regina non aveva gambe, era tutta spalle, spalle da

⁸ Maria de' Medici, vedova di Enrico IV, già reggente per Luigi XIII, costretta all'esilio dalla vittoria del Richelieu; temuto emblema di papismo e di ispanofilia. Più sotto diventa « il povero pappagallo purpureo ».

⁹ « Bigi ».

¹⁰ Dama fiorentina, una delle due cognate che nel romanzo Artemisia aveva frequentato a Firenze.

uomo di fatica sotto quel capo minuto. Un grande spazio la divideva dai cortigiani, sicché anche lei, come la madre, pareva abbandonata e quasi schernita, sola, alla berlina.

Sola però non la lasciavano il giorno dopo, che Artemisia le fu presentata, in quella sala mezzanella di poca luce, tutta incassettata di legname scuro alle pareti, sopravvi quadretti piccoli, queste anticaglie secche degli inglesi. Brulicavano, intorno alla sovrana, donne di qualità e donzelle, con tutti i frusci e i ticchettii delle loro mansioni: ma ogni quattro ci scoprivi una monaca linda e diligente, in grembiale come una fantesca. Giro giro, quasi sorvegliando e assediando quel nido femminile, uomini si pigiavano con un'ostinata urgenza di calabroni e su sette tre eran preti: preti vestiti di corto ¹¹, ma ufficiosi come se celebrassero. Precedeva la pittrice un maggiordomo vecchissimo che strascicava i piedi, la seguiva un paggio cresciutello, con le ginocchia nodose scoperte: e portava, avvolto in un drappo, il complimento ¹², ch'era poi una Sant'Agata dalle poppe mozze, curiosa scelta di Orazio. Fendere la calca di una stanza reale serbando il contegno, domare l'eccitamento per una occasione insigne, temperare umiltà con prestanza: a questi fini si adoprava la Gentileschi, ma dovette pensare a difendere i lembi della veste nera alla fiamminga — un dono del padre — che mai aveva incontrato tanta sgarbatezza. Irruenti saettavano, per l'angusto luogo, le iniziative, gli attacchi decisi, mille turgidi interessi. Facesse presto, la virtuosa: nessuno ha tempo da perdere, ma ciascuno la trafigge di un'occhiata cupidamente disattenta, perché, mentre guarda, non cessa di pensare ai fatti suoi. Le pestarono un piede, il ricamo di una manica le s'impigliò, si sdrucì. Voltandosi, il maggiordomo ricurvo le faceva cenno di spicciarsi e lei incespì chinandosi a raccattare un guanto che già dieci suole avevan calpestato. Un bollore, un vapore di corpi caldi e di respiri si condensava, presso la finestra, in aria rarefatta. Lì, in poco spazio insidiato, sedeva la regina.

Era affiancata di donne, quattro vicinissime, ingombranti, da meravigliarsi come le sopportasse, intente a pacifici lavori d'ago, e pareva che si trovassero a loro agio e nessuno le osservasse. In piedi, dinanzi alla madre, i regali fanciulli, pallidetti e carichi di sete, che lei andava aggiustando nelle sciarpe e sui collari, quasi non contenta di come fossero vestiti. Erano due femminette e il principe reale ¹³: non belli. Traversò ratto ratto dalla folla un pretuccio dalla lattuga ¹⁴ indigente: ora Enrichetta vergava un foglio sul ginocchio, come un capitano in mezzo alla battaglia. « Vite, vite » ¹⁵ mormorò, e tutti poterono intendere quel mormorio, l'assemblea ne ondeggiò. Alzò gli occhi sbiaditi, arrossati: e il mag-

¹¹ Con veste non talare.

¹² « Omaggio » (dallo spagnolo *cumplimiento*).

¹³ Il futuro Carlo II, ritratto appunto con due sorelline nel famoso quadro di Van Dyck a Torino (anche con altri fratelli nel più tardo dipinto di Windsor).

¹⁴ L'ornamento di pizzo inamidato al collare.

¹⁵ La regina parla francese (« presto, presto »; « andate, andate »), e con l'italiana in un italiano volenteroso.

giordomo piegava il ginocchio, lo piegava Artemisia, il paggio svolgeva il complimento. La regina si levò in piedi e quasi non pareva.

« Così, venite da Italia » pronunciò, tristemente sillabando e strascicando la voce. Tossì. Per la terza volta Artemisia s'inchinava. La tosse della regina era grassa, forse avrebbe spurgato. A terra, sostenuta dal piede, forcuta di un arcolaio d'argento, la Sant'Agata, in stralucido, pareva corruciata irrispettosamente. « Noi vogliamo » seguitava Enrichetta, agitando in cadenza benevola gli infiniti bóccoli dell'acconciatura « noi vogliamo che fate a noi il ritratto ». Finalmente gli occhi di acqua sporca si posarono sulla pittrice, ma con una fissità assente, e Artemisia non lo notò, tanto s'era commossa per quell'ombra di italiano pericolante e come nebbioso: una squisitezza, le parve, che avrebbe voluto assaporare a lungo, farselo ripetere. Ma a una regina bisogna risponder subito: e comincia, battendole il cuore: « Se l'eccelsitudine della Maestà Vostra ... ». È un ringraziamento preparato con cura: che non servirà mai. Una francescana scalza, gonfia come una vescica, è scaturita accanto alla sovrana. Si china, le bisbiglia all'orecchio, alza un dito, un dito quasi ammonitore, da predica: il suo rosario non finisce di tintinnare, nel silenzio improvviso. « Allez, allez » la interrompe Enrichetta, divenuta, da cerea, di un fosco purpureo fin sul collo macilento. Dura ancora un istante il silenzio dei cortigiani, ma tutti hanno inteso e assimilato l'ordine, e tutti obbediscono con una destrezza che le pareti, il suolo, sembrano favorire: una porta sola non può assorbire tanto prossimo. Affaticata e imperiosa, brancicando, per farli avanzare, le spalle dei suoi ragazzi, la regina s'è mossa. Cade uno sgabello, trabalza e si rovescia una cassetta piena di gomitoli, di nastri e fiori, oggetti che razzano intorno incalzando i cortigiani; e una rosa d'oro schizza ai piedi di Artemisia, ancora immobile per la sorpresa.

Finì per chinarsi a raccogliarla. Ormai la saletta era vuota, una povera sala, in fin dei conti, senza magnificenza, col pavimento coperto d'incannicciati che neanche una stalla. Si vedevano qua e là, come su un prato, carte a brandelli, un cappello malconco, un fazzoletto e sino un libretto di devozione. Due cani piccoli e sperduti annusavano in giro senza abbaiare, raspavano, uno alzò la zampa contro una sedia rovesciata. L'arcolaio d'argento era strapiombato contro il muro, sotto un ritratto orrido di Elisabetta Regina. Nessuna traccia della Sant'Agata, e da sé Artemisia dovè trovarsi la strada del ritorno.

Le regalò la regina: una scimmia piccola del suo serraglio — dove sono i leoni — in una gabbia ben lavorata (morì di freddo); quattro gotti ¹⁶ d'argento per birra, col loro coperchio; dieci yarde ¹⁷ — come qui dicono — di tela d'Olanda; un orologio, strumento ingegnoso ¹⁸. Il ritratto non era ancor cominciato, della Sant'Agata nessun ringraziamento era giunto, e questi doni arrivavano a capriccio e come per isbaglio. Alla fine uno staffiere portò un messaggio solenne

16 « Boccali ».

17 Il *yard* misura un po' meno d'un metro.

18 S'intenda un orologio portatile, del tipo inventato nel Cinquecento.

come un Breve, e c'era scritto: che intanto la Signora Artemisia (in lettere rosse) scegliesse nel guardaroba reale l'abito per Sua Maestà, gli ornamenti, le gemme; sapesse dire se preferiva ritrarla da Dea o Eroina o Santa; in che ora del giorno la luce era migliore; di che orientamento la stanza; di che misura la tela, acciò si provvedesse alla cornice. Il messaggio fu portato e lasciato: a prender la risposta venne una specie di dama sciamannona, rossa, pelata, imparruccata, con briciole di torta sulle labbra; e si tirava dietro una ragazzina melensa ch'era la principessa reale, in abito di velluto ciliegia, ma sporco. Laborioso fu il discorso, assistito da un interprete casuale, il dispensiere italiano Vincenzo Rocco. Intanto la ragazzina principessa arrotolava e nascondeva in petto una gala d'argento lasciata da Artemisia sul canterano: che finì in Tamigi, per pentimento, la mattina dopo.

Fu il dieci maggio che la regina sedette a modello. Pioveva forte e duro sull'erba di smeraldo che Artemisia dovette attraversare per raggiungere il padiglione francese indicato all'ultimo dallo staffiere. Si bagnò i piedi e la bella veste alla fiamminga era tutta fradicia e fangosa quando ci entrò. Nel gabinetto, tappezzato di santi e reliquie, ma più di miniature di Re Enrico¹⁹, uno scomodo quasi militaresco dominava, e la regina, vestita di azzurro, aveva il viso come una pappa scotta. L'occhio sinistro non smetteva di lacrimarle, infiammato agli orli, e se l'asciugava con un bel fazzoletto. « Vien buono l'alberello della lacca » pensa Artemisia per darsi animo: ma già l'ha colta quel presentimento insopportabile che a ogni nuovo lavoro d'impegno si ripete: dipingerà, anche questa volta, il solito ritratto baldanzoso di cui è così facile gloriarsi, così difficile contentarsi. Come, d'altronde, meditare l'impianto e studiare il soggetto davanti a una regina in posa? Guai a non affidarsi alla vecchia bravura, al colpo di mano dell'effetto. Guai a non recitare da virtuosa. E anche le parole si ripetono: « Resti servita di girarsi, la Maestà Vostra ». Ma come non lasciarsi prendere alla vanità rischiosa di toccar la mano reale, di disporne i diti, uno per uno, intorno alla costola del libro? Lascia fare, Enrichetta: il suo cervello è lontano, e il suo viso è quello dei suoi cento ritratti, affidato, sin da giovinetta, a una sorta di placidezza stagnante, dietro cui è facile nascondere i pensieri. La pelle è una membrana spessa e opaca e la pittrice ne saggia il tono sulla lingua del pennello inquieto: bigio, cerussa²⁰, una punta di vermiglio? Qualche colpo sulla fronte, sul mento, e poi subito a tempestare l'oltremarino della veste. Ci sarà una trovata in questo quadro? Forse i grandi lo sanno, quando principiano a dipingere: Orazio lo sa. Ma non Artemisia: il suo impegno è oscuro e tenace, una scommessa sull'imprevisto, un'attenzione da giocatrice che aspetta la fortuna. Finché il mestiere prevalga.

.....

¹⁹ Enrico IV di Francia, padre della regina.

²⁰ « Biacca ».

ALESSANDRO BONSAANTI

Nato a Firenze, dov'è bibliotecario, nel 1904; collaboratore e per qualche tempo condirettore (il direttore era Alberto Carocci) di « Solaria » (fondata nel 1926), cessata la quale fondò (1937) « Letteratura ». Nelle Edizioni di « Solaria » comparvero le raccolte *La serva amorosa* (1929) e *I capricci dell'Adriana* (1934), ora fuse (1962) in *Racconti lontani*; in quelle di « Letteratura », sempre per il Parenti di Firenze, *Racconto militare* (1937). Mentre pubblicava più altri volumi narrativi, Bonsanti preparava il grande romanzo, uscito nel 1964 in tre volumi, *La Buca di San Colombano*; di notevolissimo impegno anche *La nuova stazione di Firenze* (1965).

« Solaria » e « Letteratura », queste riviste del secondo quarto del secolo, fiorentine come le famose del primo quindicennio, si può dire che siano state, loro e le collezioni da loro promosse, le ultime riviste decisive: appartenenti cioè a una fase di letteratura per minoranze di punta, quasi senza eco nel largo pubblico (e cercarla, una simile eco, sarebbe stato contraddittorio meno alla squisitezza delle esperienze ivi consumate che all'atteggiamento politico anticonformista, almeno implicitamente avverso al regime). « Solaria » fu la rappresentante più felice di quella che con una calzante definizione (dovuta a G. B. Angioletti) fu chiamata « aura poetica », magari con accento meno calcolato sull'esattezza formale della « Ronda » (che aveva implicazioni conservatrici o tradizionali) e con maggior apertura ai suggerimenti di Proust, del Joyce novelliere, di Katherine Mansfield e di altri narratori intimisti, prossimi alla lezione di Čechov (il favore di « Solaria » per i triestini Svevo e Saba, o per i primi, e suoi migliori, racconti, infatti psicanalitici, del loro giovane concittadino Pier Antonio Quarantotto [poi Quarantotti] Gambini, è un segno di questa inclinazione europea): solariana è la narrazione lirico-magica tipica di Arturo Loria (non remoto da Alvaro o da Guido Piovene, il primo dei quali neppure scrisse mai sulla rivista), solariana la critica psicologica raffinata dalle più recenti novità dottrinali (esempio insigne Giacomo Debenedetti); scoperte di « Solaria » sono stati C. E. Gadda e Vittorini. Con « Letteratura » (s' intenda la prima serie, la sola che conti), mentre prendono statura nazionale i maggiori solariani (da Montale a Gadda e a Vittorini), si afferma il cosiddetto ermetismo, sia quello dei critici esclusivi (Bo e Oreste Macrì in testa), sia quello dei poeti e talora saggisti (Luzi, Piero Bigongiari, Alessandro Parronchi ecc., in senso più largo Gatto); Landolfi tra i narratori, il germanista Giaime Pintor tra i saggisti sono collaboratori caratteristici di « Letteratura », del resto più eclettica di « Solaria » (alla cui dominante di « atmosfera » si può ascrivere l' inizio, su « Letteratura », della così fortunata carriera narrativa di Giorgio Bassani).

In quest'ambiente la funzione del narratore Bonsanti è un po' comparabile a quella d'un Proust della borghesia provinciale italiana (prevalentemente fiorentina), depurato tuttavia d'ogni estetismo. Nel suo lunghissimo, accumulato periodare contesto di materia verbale quotidiana, Bonsanti dà un'analisi infinitesimale del più modesto procedere umano, anzi, poiché per solito nulla in lui accade, o almeno nulla che abbia rilevanza esterna, della riflessione microscopica e rallentata su tale procedere; lo scrutinio frazionato della memoria vi ha naturalmente, come in tutto il momento solariano, grande importanza. Certo, un mondo grigio in una scrittura compatta, laboriosamente approntata in un laboratorio provinciale; ma ciò non ha vietato a scrittori di altre lingue

europee, nemmeno più applicati di Bonsanti, di toccare un livello di fama al quale è francamente da deplorare che egli non sia ancora salito neppure nel suo paese.

Poiché di Bonsanti conta l'organismo e il flusso, da cui per definizione non si staccano brani di bello scrivere, è difficile rappresentarlo adeguatamente in via antologica. Il passo che segue è l'inizio del *Racconto militare* (pubblicato dal Parenti di Firenze, benemerito, disinteressato editore di « Solaria » e della prima « Letteratura » e delle corrispondenti collezioni).

DA « RACCONTO MILITARE »

Svegliato senza soprassalti nel suo sonno abitualmente tranquillo dal familiare squillo di tromba della sveglia, parve al sergente maggiore Pasquale De Luca che quello suonasse già troppo vicino per essere il primo dei tre squilli regolamentari che la tromba ripeteva uno dopo l'altro e sempre nello stesso ordine nei tre cortili abitati della caserma, incominciando dal cortile di sinistra detto del maneggio per finire nel cortile delle cucine dopo essere passata altrettanto sonora attraverso il cortile centrale o del comando, ed escludendo dai segnali il quarto cortile detto della ginnastica su cui davano soltanto i fabbricati del magazzino. Dopo la prima nota del primo squillo che invariabilmente lo destava, il sergente maggiore De Luca, la cui finestra si apriva sul terzo cortile, dove guardavano i locali della seconda compagnia, poteva seguire attimo per attimo il cammino e la fatica seminati di stecche del soldato trombettiere, e il terzo squillo, che era quello che lo riguardava, sapeva che sarebbero passati i soliti tre o quattro minuti prima di udirlo echeggiare al di sotto come una mattinata che gli dedicassero; lo aspettava con la testa sotto le lenzuola, contava i secondi: « eccolo », diceva e gli sembrava di buon augurio se all'unisono con la propria esclamazione sommessi, si alzava il segnale atteso.

Sapeva anche la ragione per la quale le ultime note di ciascun segnale incominciato con baldanza venissero fuori quasi sempre affiochite, ed era che il soldato trombettiere, abbandonata l'immobilità della posa con la mano sul fianco e l'impegno di gonfiare il petto più che fosse possibile, si era già messo in cammino verso il cortile successivo, e gli mancava il fiato per le due fatiche del camminare e del soffiare nel corno; né era raro il caso che lo strascico dell'ultima nota morisse sotto l'androne di passaggio dall'uno all'altro cortile, e allora era un nuovo timbro e più cupo che usciva dallo strumento di ottone, o che lo spazio fra uno squillo e l'altro fosse percorso da accordi, una prova appena accennata di quanto seguirebbe, che si spostavano e mutavano suono secondo l'itinerario del soldato trombettiere, e ai sensi ancora annebbiati dei soldati bruscamente ridesti giungevano con la voce di una realtà che forzava il loro desiderio di sonno nelle brande calde.

Queste sottigliezze non sfuggivano al sergente maggiore De Luca, né gliene sfuggivano tant'altre, che conosceva o indovinava, le quali riguardavano la vita di caserma: la caserma era ormai la sua casa, finita da sette anni la guerra¹, ed anzi di più, era il suo mondo, di cui avvertiva ogni fenomeno e, semmai qualcosa non riusciva ad afferrare di esso, erano alcune improvvise bizzarrie degli uomini che ci vivevano e contribuivano a formarlo, alcune inaspettate uscite per cui quei singoli che le pronunciavano gli parevano liberarsi di colpo, rendersi indipendenti da quell'ambiente preciso nel quale egli si era abituato a raffigurare la vita militare; ad un tratto costoro diventavano uomini come gli altri, sottrattisi all'influenza eguagliatrice della uniforme e della disciplina, e per capirli non era più sufficiente la sua comprensione di vecchio soldato. Perplesso davanti a queste manifestazioni perturbatrici di un ordine che amava e ammirava e che gli piaceva servire, il sergente maggiore De Luca aveva la confusa percezione della varietà dei caratteri umani, e insieme al presentimento delle loro immancabili giustificazioni, il barlume di quanto si teneva nascosto dietro di essi, la vera natura umana, il regno dei sentimenti e dei sensi; era allora che il soldato gli si trasformava in un borghese qualunque, in uno di quegli esseri sprovvisti di stellette che non si sapeva mai che cosa pensassero e dei quali non ci si poteva fidare. In quei casi, che erano del resto abbastanza rari, lo sguardo del sergente maggiore De Luca si posava con un sospetto che non sempre riusciva a nascondere, sul proprio interlocutore, il quale, quando se ne accorgeva, non potendo attribuirlo a timidità di lui o paura di venire canzonato, poiché aveva fama di essere loquace e spiritoso e portato allo scherzo, ne restava interdetto.

Lui intanto tagliava corto, voltava le spalle; anche se si trattava di un superiore, una scusa per allontanarsi riusciva a trovarla, lì per lì. Si allontanava col suo passo che senza essere marziale, rivelava l'abitudine alle marce nei ranghi, e chi gli avesse camminato accanto avrebbe potuto udirlo borbottare: « che tipo », che era la frase con cui catalogava il bizzarro comportamento del proprio interlocutore lasciato in asso. Il quale era più di frequente un suo eguale in grado, o almeno un sottufficiale, con cui si giungeva più facilmente a confidenze e familiarità, ma poteva anche essere qualche soldato semplice o qualche ufficiale, e perfino il maggiore comandante di battaglione; ne rimaneva escluso il colonnello col quale era difficile avere a che fare direttamente, e che nella burbera e benevola condiscendenza di cui usava a volte per chiamarlo: « sergente maggiore De Luca, venga un po' qua », di già allontanava ogni pensiero che non fosse di deferenza gerarchica e di obbedienza. Si allontanava borbottando: « bel tipo », ma non indagava più oltre, sempre più convinto di dover diffidare per quelle uscite che esulavano da un temperamento militare: però la sua diffidenza, e la nessuna invidia per quanto o quanti non vestissero divisa, avevano dei limiti i quali erano

¹ S'immagina dunque che la vicenda si svolga non prima della fine del 1925 (ciò che corrisponde agli anni militari dell'autore).

quelli oltre cui la ricchezza assume agli occhi dei poveri un significato quasi leggendario; le lunghe automobili di gran prezzo, e la bellezza elegante e misteriosa di creature che non avrebbe mai conosciute, avevano fatto sostare più volte in riflessioni il sergente maggiore De Luca agli angoli dei quadrivi cittadini. Ma gli veniva in aiuto lo scintillare che mandavano i galloni d'oro del suo grado modesto, l'orgoglio consolatore di una casta che era quella che comprendeva, fra tutti i sottufficiali dell'esercito, i sottufficiali del genio telegrafisti.

Svegliato senza soprassalti, gli parve nel dormiveglia che lo squillo di tromba risuonasse troppo vicino per essere il primo dei tre regolamentari, e stette in forse se il primo gli era sfuggito e se si trattasse invece del secondo, ma non gli sembrò possibile; non gli succedeva quasi mai di non destarsi al primo squillo. Intanto però dovette arrendersi all'evidenza: lo squillo si ripeteva in quel momento giù in basso, vicinissimo; lo udì echeggiare nelle orecchie come se il trombettiere, spalancati i vetri della finestra, gli avesse mandato le note fra le quattro pareti della stanza. Allora lentamente mutò fianco da quello su cui si era trovato aprendo gli occhi, e questa che era una delle manovre preliminari dell'alzarsi, gli riuscì felicemente, senza che lenzuolo e coperta lo seguissero nel movimento, lasciandolo scoperto dietro le spalle, il che poteva accadergli anche adesso che la branda era da molti anni il suo letto. Mutò fianco, e si accomodava sul nuovo, si tirava la ripiegata del lenzuolo sotto il mento, preparandosi a gettare intorno uno sguardo che avrebbe incontrato quel filo di luce a cui le imposte mal combacianti permettevano di entrare, barlume grigio dell'alba, quando il suo udito gli riserbò la sorpresa, nel silenzio che durava ancora dalle camerate, ma che era ormai lì lì per finire, di un altro squillo di tromba, il quale ripeteva la sveglia più lontano, in un altro cortile, e che avrebbe dovuto risultare il quarto, secondo i suoi calcoli precedenti. I quali erano di certo sbagliati perché i segnali non potevano essere che tre, e dunque quello che lo riguardava era stato il secondo e non, come avrebbe dovuto essere, il terzo ed ultimo; non seppe come spiegarsi questo nuovo ordine negli squilli di tromba, e forzò l'udito e la memoria a ricapitolare. Si trovò incerto fra riferimenti che non volevano riprendere il posto che gli spettava, come quando uno ode battere un'ora, e i rintocchi contati da lui non sono quanti egli sa che devono essere, e sono veramente. Stette per insistere nei calcoli, ma non fece neppure in tempo a ricominciarli che, ormai desto del tutto, si ricordò che la stanza dove aveva dormito la notte trascorsa non era la solita dove dormì per più di un anno; il giorno prima egli aveva trasportato le sue robe nei locali della prima compagnia, alloggiata sul cortile centrale o del comando, e questo trasloco doveva segnare per lui non soltanto il principio di un ordine differente nei segnali della sveglia, ma l'inizio di nuove occupazioni alle quali lo aveva chiamato la fiducia dei superiori.

.....

ELIO VITTORINI

Nato a Siracusa nel 1908, morto a Milano, dove s'era stabilito dopo una giovinezza movimentata e un soggiorno a Firenze, nel 1966. Allevato nel realismo poetico ed evocativo di « Solaria », pubblicò nelle sue edizioni il volume di racconti *Piccola borghesia* (1931) e sulla rivista, provocandone frequenti sequestri da parte della moralistica censura fascista, il romanzo *Il garofano rosso* (in volume, integralmente, solo nel 1948). Intanto studiava l'inglese e diventava un traduttore aggiornatissimo dall'inglese e soprattutto dall'americano (Faulkner, Steinbeck, Saroyan, Caldwell ecc., oltre a Defoe, Poe, D. H. Lawrence ecc.): compendio di queste sue esperienze insieme stilistiche e politiche (la versione sottolinea la liberazione ideologica di quei testi e non di rado li avvalora espressivamente) è l'antologia *Americana*, nella sua prima apparizione (1942) fortemente contrastata dalla censura. L'attività antifascista di Vittorini, che in un primo momento aveva cercato perfino di manifestarsi attraverso la stampa del fascismo fiorentino, trova il suo manifesto poetico nel romanzo *Conversazione in Sicilia*, uscito a puntate su « Letteratura » fra il '38 e il '39, prima che in volume (ma la prima volta, Firenze 1941, mimetizzato come *Nome e lacrime*). Trasferitosi a Milano, entrò nell'organizzazione clandestina comunista e collaborò coi partigiani: *Uomini e no* (1945) è il romanzo della Resistenza a Milano. Diresse per un certo tempo « L'Unità » milanese, poi fondò « Il Politecnico » (1945-1947), rivista d'una nuova cultura di sinistra, che provocò critiche sempre più severe da parte del comunismo ufficiale e dello stesso segretario del partito, Togliatti. Vittorini, sostenitore d'una linea « revisionistica » che sembra anticipare il « disgelo » poststaliniano (si vedano, sui rapporti fra letteratura e politica, gli scritti raccolti, 1957, in *Diario in pubblico*), si allontanò dal fiancheggiamento del partito comunista e si dedicò soprattutto alla collaborazione editoriale. Sue nuove opere narrative sono state: *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus* (1947), *Le donne di Messina* (1949, nuova stesura nel 1964); *Erica* [anteriore a *Conversazione*] e *La Garibaldina* (1956). Solo in quest'ultimo volume il pubblico credette di ritrovare un riflesso del Vittorini di *Uomini* e soprattutto di *Conversazione*, con *Le occasioni montaliane* uno dei libri che interpretarono il sentimento collettivo alla fine del fascismo: Vittorini era di quei temperamenti a cui è vita la lotta contro la tirannia, la speranza della libertà. Sono stati ora (1967) pubblicati, nel loro stato in gran parte incondito, gli abbozzi preparati per un saggio di sociologia culturale, *Le due tensioni. Appunti per una ideologia della letteratura*: tesi fondamentale ne sarebbe stata che « dalla prima metà dell'ottocento la letteratura manca di tensione razionale » e « si espande in senso solo espressivo-affettivo »; forse solo un autodidatta disposto a pagare di persona come Vittorini, alle prese coi valori (spesso più speciosi e labili che egli non pensasse) del mercato ideologico, era in grado di auspicare l'avvento d'una nuova « tensione razionale » in letteratura. È stato anche ristampato (col titolo *Sangue a Parma*, 1967) il suo racconto storico (scritto in collaborazione con Giansiro Ferrata, 1939, apprezzato dal Croce) *La tragica vicenda di Carlo III*; ma è da auspicare che non manchi a Vittorini, come non è mancata al suo coetaneo Pavese, una raccolta degli scritti sparsi e dei dati biografici, nonché, come appunto si augura per Pavese, uno studio stilistico delle traduzioni. Nel 1969 sono uscite *Le città del mondo*.

Vittorini e Pavese furono infatti, con premesse culturali, psicologiche e perfino

etniche tanto lontane (Vittorini, siciliano, era figlio di madre greca, vissuto a lungo in Venezia Giulia; tutt'altro che chiuso nell'introversione, era stato anche lavoratore), le due personalità direttive d'una letteratura che, a cavallo della guerra e nell'immediato dopoguerra, intese adeguarsi alla qualità e all'intensità del momento politico. Entrambi, ma soprattutto Vittorini, partecipavano, per usare il suo termine, della tensione « espressivo-affettiva », pur avvertendo l'esigenza d'una « tensione razionale ». Diversamente da quello « mitico » di Pavese, il manierismo di Vittorini fu « simbolico »: la sua vitalità elementare isola gli oggetti nelle loro specie intensamente sensibili (la sintassi è leggera, il lessico ha sapore senza deformazione, l'esperienza americana in lui carica solo le iterazioni del discorso e altri artifizi « primitivi »); e l'affabulazione gioca sul rischioso filo doppio del referto diretto e dell'allusione magica, toccando un equilibrio tanto meno recusabile quanto più improbabile in *Conversazione* e nelle prose che l'avvicinano, decisamente oltrepassandolo in casi come il *Sempione* o le *Donne*. *Conversazione* è il poetissimo referto d'un ritorno nell'isola da parte del giovane Silvestro (il personaggio che dice « io ») posseduto da « astratti furori » (la passione politica dell'antifascista), ed è un inesauribile vivaio di persone e situazioni di dimensione simbolica, la madre generosa di corpo e d'anima, infermiera prosseneta, nostalgica dell'amante rivoluzionario; l'evocazione di questo, il « Gran Lombardo » (collegato col ricordo dei vecchi Fasci siciliani), il padre vero del visitatore, e del padre putativo, commovente attore tragico; l'ombra, dialogante dal cimitero, del fratello morto in guerra; e una folla di figure minori, i due poliziotti Coi Baffi e Senza Baffi, l'arrotino che manda per il paese il suo grido allegro ma poco trova di degno da arrotare, gli altri cospiratori. È uno dei più degni testi simbolici del secolo, con un incantevole bilanciamento di realtà e sovra-senso che si torna a riscontrare particolarmente in alcuni troppo poco noti poemetti narrativi quale *Nome e lagrime*.

Tre capitoli di *Conversazione* (secondo l'ultima edizione, per l'Einaudi di Torino) sono seguiti dal racconto *Nome e lagrime* che le diede il primo titolo in volume (per il Parenti di Firenze, nelle Edizioni di « Letteratura ») e da un capitolo, esso pure siciliano, anzi d'intensa descrizione paesistica, della *Garibaldina* (uscita sul « Ponte » nel 1950, in volume di séguito a *Erica* presso il Bompiani di Milano).

DA « CONVERSAZIONE IN SICILIA »

CAPITOLO PRIMO

Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi son messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici¹, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto. Da molto tempo questo, ed ero col capo chino. Vedevo manifesti di giornali squillanti² e chinavo il capo; vedevo amici, per un'ora, due ore, e stavo con loro senza dire una parola, chinavo il capo; e avevo una ragazza o moglie che mi aspettava ma neanche

¹ Allusione al titolo di Giordano Bruno (i dialoghi *De gli eroici furori*).

² Il riferimento va alla guerra di Spagna (scoppiata nel luglio 1936), che fu decisiva per la rivolta di Vittorini come di ogni sincero antifascista.

con lei dicevo una parola, anche con lei chinavo il capo. Pioveva intanto e passavano i giorni, i mesi, e io avevo le scarpe rotte, l'acqua che mi entrava nelle scarpe, e non vi era più altro che questo: pioggia, massacri sui manifesti dei giornali, e acqua nelle mie scarpe rotte, muti amici, la vita in me come un sordo sogno, e non speranza, quiete.

Questo era il terribile: la quiete nella non speranza. Credere il genere umano perduto e non aver febbre di fare qualcosa in contrario, voglia di perdermi, ad esempio, con lui. Ero agitato da astratti furori, non nel sangue, ed ero quieto, non avevo voglia di nulla. Non mi importava che la mia ragazza mi aspettasse; raggiungerla o no, o sfogliare un dizionario era per me lo stesso; e uscire a vedere gli amici, gli altri, o restare in casa era per me lo stesso. Ero quieto; ero come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo che cosa significa esser felici, come se non avessi nulla da dire, da affermare, negare, nulla di mio da mettere in gioco, e nulla da ascoltare, da dare e nessuna disposizione a ricevere, e come se mai in tutti i miei anni di esistenza avessi mangiato pane, bevuto vino, o bevuto caffè, mai stato a letto con una ragazza, mai avuto dei figli, mai preso a pugni qualcuno, o non credessi tutto questo possibile, come se mai avessi avuto un'infanzia in Sicilia tra i fichidindia e lo zolfo, nelle montagne; ma mi agitavo entro di me per astratti furori, e pensavo il genere umano perduto, chinavo il capo, e pioveva, non dicevo una parola agli amici, e l'acqua mi entrava nelle scarpe.

CAPITOLO TRENTATREESIMO

Tutta la strada era in pieno sole aperta sulla valle, e l'arrotino scintillava da più punti di sé e della sua carriola, nero in faccia ai miei occhi abbagliati dalla luce.

— Arrota, arrota! — egli gridò alle finestre del palazzo. Stridette la sua voce, beccando vetri e sasso; e io notai ch'era una specie di selvaggio uccello con in testa uno di lquei copricapi che si vedono per le campagne in testa agli spauracchi. — Nulra da arrotare? — gridò.

Pave ora rivolgersi a me e io lasciai il paracarro, mi avvicinai alla sua voce attraversando la strada.

— Dico a voi, forestiero, — egli gridò.

Era grande nelle gambe spennacchiate e sembrava in qualche modo appollaiato sul suo cavalletto, mandando la ruota avanti e indietro per prova. — Avete portato niente da arrotare in questo paese? — gridò.

La ruota del viaggio ricominciava ormai a muoversi in me, così mi frugai nelle tasche, prima in una poi in un'altra, e mentre andavo a una terza l'uomo continuò: — Non avete da arrotare una spada? Non avete da arrotare un cannone?

Io tirai fuori un temperino, e l'uomo me lo strappò di mano, attaccò furiosamente ad arrotare; e mi guardava, nero in faccia come per fumo.

Gli domandai: — Non avete molto da arrotare, in questo paese?

— Non molto di degno, — l'arrotino rispose. E sempre mi guardava, mentre le sue dita ballavano, con la piccola lama tra esse, nel turbinio della ruota; ed era ridente, era giovane, era un simpatico tipo di magro sotto il vecchio copricapo da spaventapasseri.

— Non molto di degno, — disse. — Non molto che valga la pena. Non molto che faccia piacere.

— Arroterete bene dei coltelli. Arroterete bene delle forbici, — dissi io.

E l'arrotino: — Coltelli? Forbici? Credete che esistano ancora coltelli e forbici a questo mondo?

E io: — Avevo idea di sì. Non esistono coltelli e forbici in questo paese?

Scintillavano come bianco di coltelli gli occhi dell'arrotino, guardandomi, e dalla sua bocca spalancata nella faccia nera la voce scaturiva un po' rauca, d'intonazione beffarda. — Né in questo paese, né in altri, — egli gridò. — Io giro per parecchi paesi, e sono quindici o ventimila le anime per le quali arrotò; pure non vedo mai coltelli, mai forbici.

Dissi io: — Ma che vi danno da arrotare se non vedete mai coltelli, mai forbici?

E l'arrotino: — Questo lo domando sempre loro. Che mi date da arrotare? Non mi date una spada? Non mi date un cannone? E li guardo in faccia, negli occhi, vedo che quanto mi danno non può chiamarsi nemmeno chiodo.

Tacque, ora, smettendo anche di guardarmi; e si curvò sulla ruota, accelerò sul pedale, arrotò furiosamente in concentrazione per più di un minuto. Infine disse: — Fa piacere arrotare una vera lama. Voi potete lanciarla ed è dardo, potete impugnarla ed è pugnale. Ah, se tutti avessero sempre una vera lama!

Chiesi io: — Perché? Pensate succederebbe qualcosa?

— Oh, io avrei piacere ad arrotare sempre una vera lama! — l'arrotino rispose.

Tornò ad arrotare in furiosa concentrazione per qualche secondo, poi, rallentando, e sottovoce, soggiunse: — Qualche volta mi sembra basterebbe che tutti avessero denti e unghie da farsi arrotare. Li arroterei loro come denti di vipera, come unghie di leopardo...

Mi guardò e mi strizzò l'occhio, luccicante negli occhi e nero in faccia, e disse: — Ah! Ah!

— Ah! Ah! — dissi io, e strizzai l'occhio a lui.

E lui si chinò al mio orecchio, mi parlò nell'orecchio. E io ascoltai le parole sue al mio orecchio, ridendo, «ah! ah!», e parlai nell'orecchio a lui, e fummo due che si parlavano all'orecchio, e ridevamo, ci battevamo le mani sulle spalle.

CAPITOLO QUARANTADUESIMO

« Qualche altro arrotino », pensai.

Guardai giù, cercando, e non vidi niente. Non c'erano che i soliti lumi nella fredda calma.

— Che c'è? — chiamai.

— Ehm! — rispose di nuovo la voce.

Guardai, cercando meglio, e allora vidi che i lumi non erano i soliti delle chiuse stanze dove abitavano gli uomini. Pareva che quelli fossero spenti. I nuovi bruciavano rossicci nell'aperta notte, eran come lanterne di ferrovieri posate in terra per il vallone. Ma io cercavo colui che aveva detto: — Ehm!

— Ehm? — dissi. — Ehm?

— Ehm! Ehm! Ehm! — rispose la terribile voce.

Mi decisi a scendere per cercarla e scesi, mi trovai tra quei lumi come lanterne abbandonate, vidi ch'erano lumi di morti. — Ah, sono nel cimitero, — dissi.

— Ehm! — la voce rispose.

— Chi siete? — io chiesi. — Siete il becchino?

Rispose la voce: — No, no. Faccio il soldato.

Mi sforzai di vedere, la voce suonava vicina; ma i lumi dei morti non davano intorno chiarore. — Strano! — dissi io.

Il soldato rise: — Strano?

— Siete forse di guardia qui? — io gli domandai.

— No, — disse il soldato. — Mi riposo.

— Qui tra le tombe? — esclamai.

— Son belle tombe comode, — disse il soldato.

E io dissi: — Forse siete venuto per pensare ai vostri morti.

— No, — il soldato rispose. — Semmai penso ai miei vivi.

— Ah! — io dissi. — All'amorosa, suppongo.

E il soldato: — Un po' a tutti. A mia madre e i miei fratelli, e i miei compagni, e i compagni dei miei compagni, e a mio padre in *Macbeth*.

— Vostro padre in *Macbeth*? — io esclamai.

— Certo, signore, — il soldato rispose. — Egli usa recitare le parti dei re, pover' uomo.

— Com'è possibile? — io esclamai.

— Oh, sì! — disse il soldato. — Loro pensano che gli dei tollerino nei re quello che aborriscono negli esseri volgari.

— Ma com'è possibile? — io esclamai di nuovo. — Anche mio padre è così ...

— Bene, — il soldato osservò. — Sono così tutti i padri. E mio fratello Silvestro ...

Io diedi quasi un urlo. — Vostro fratello Silvestro?

— Perché gridate? — il soldato chiese. — Non vi è nulla di straordinario ad avere un fratello Silvestro, povero ragazzo.

— No, — risposi io. — Ma Silvestro è il mio nome.

— E con questo? — disse il soldato. — I nomi sono pochi e gli uomini tanti.

Io chiesi: — Ha trent'anni, vostro fratello?

— No, signore, — il soldato rispose. — Egli è un fanciullo di undici anni o dodici. In calzoni corti, con la testa piena di capelli, ed è innamorato. Ama, ama il mondo. È come me in quest'ora ...

— Come voi? — mormorai.

— Sì, — il soldato rispose. — Nulla può offenderci nel nostro amore, lui fanciullo, e me ...

— Voi che cosa? — mormorai.

Il soldato rise. — Ehm! — rise.

Io allungai la mano. — Dove siete?

— Di qua, — disse il soldato.

Io andai di là cercandolo con la mano, ma niente raggiunsi. I lumi senza chiarore dei morti erano già una lunga strada dietro le mie spalle e molti erano ancora intorno, davanti. — Dove siete? — domandai di nuovo.

— Di qua, di qua, — il soldato disse.

— Ah, da quest'altra parte? — io esclamai.

— Sicuro, — rispose lui. — Da quest'altra.

— Come? — io esclamai. — A sinistra dunque!

— Ehm! — il soldato disse.

Mi fermai. Ero forse nel fondo del vallone: i lumi dei morti brillavano senza rischiare anche più in alto di me, ora. — Insomma, — gridai. — Ci siete o non ci siete?

Rispose il soldato: — È quello che mi domando io stesso, alle volte. Ci sono, non ci sono? Ad ogni modo posso ricordare. E vedere ...

— Che altro? — io chiesi.

— Basta, — il soldato disse. — Vedo mio fratello e vorrei giocare con lui.

— Ah! — io esclamai. — Vorreste giocare con un fanciullo di undici anni?

— Perché no? — il soldato rispose. — Egli è più grande di me. Ho sette anni, io, se lui ne ha undici.

Io gridai: — Come? Siete un soldato di sette anni?

Il soldato sospirò e in tono di rimprovero disse: — Immagino che abbia sofferto abbastanza per giungere a questo.

— A questo? — io dissi. — Ad esser soldato?

— No, — egli rispose. — Ad aver sette anni. Giocare con mio fratello.

— State giocando con vostro fratello? — io gli chiesi.

— Sì, signore, — egli rispose. — Con licenza vostra, sto anche giocando.

— Anche? — io osservai. — Che altro fate?

— Faccio dell'altro molto, — egli rispose. — Parlo con una ragazza. Poto una vite. Innaffio un giardino. Corro ...

— Oh, voi dimenticate che siete tra queste tombe, — dissi io.

— Niente affatto, — egli rispose. — So bene di essere anche qui, e che nulla può offendermi ... Sono tranquillo, quanto a questo.

— Insomma, siete felice, — io osservai.

Egli sospirò di nuovo. — Come posso esserlo? Giaccio su un campo di neve e di sangue da trenta giorni.

— Ma che assurdità andate dicendo? — io esclamai.

Ora il soldato non mi rispose subito, così potei udire un momento il grande silenzio ch'era tra me e lui. — Ehml — il soldato fece.

— Ehml — feci io.

E il soldato: — Avete ragione. Scusatemi. Era il mio parlar figurato.

Io respirai soddisfatto, e di nuovo allungai istintivamente la mano. — Dove siete?

— Di qua, — il soldato disse.

NOME E LAGRIME

È il più perfetto dei brevi racconti simbolici del tempo di *Conversazione in Sicilia* (degni di speciale ricordo anche *Uva venuta dal Val Dèmon*, sull'almanacco letterario « Beltempo » del 1941, e soprattutto *Il vestito dietro la porta*, nell'altro almanacco « Il Tesoretto » del 1940). Siamo infatti in regime poliziesco (« Niente viva? Niente abbasso? »), e il fatto che esso preceda, dandole anzi il titolo, la prima edizione in volume di *Conversazione in Sicilia* (marzo 1941; il racconto è datato al 1939), indica che va interpretato anche politicamente (la donna irraggiungibile e piangente appartiene certo alla *condition humaine* di cui parla Montaigne, ma è pure la libertà). Vistosa è, come negli americani cari a Vittorini e da lui tradotti (in particolare nel grazioso ma tenue William Saroyan, esattamente suo coetaneo), la scarnificazione della sintassi, con dialogo abbondante e iterativo accompagnato dalle incidentali « disse », « dissi io » ecc. (in « il guardiano disse » l'ordine è un vero anglicismo). Ma più profonde sono altre connessioni, tematiche, anzitutto col classico dell'angoscia, l'israelita praghese di lingua tedesca Franz Kafka (1883-1924), dei cui più celebri capolavori *Der Prozess* inscena un'azione penale svolta per un crimine ignoto innanzi a un'autorità misteriosa, *Das Schloss* [Il castello] la necessaria presentazione a un'istanza che si rivela irraggiungibile. E poi col surrealismo francese: assai significativa quella con la lirica *Liberté* di Paul Éluard (1895-1952), che infatti apparterrà solo alla raccolta del 1942 (pubblicata durante l'occupazione tedesca della Francia) *Poésie et vérité*: « Sur mes cahiers d'écolier Sur mon pupitre et les arbres Sur le sable sur la neige J'écris ton nom » [Sui miei quaderni di scuola, Sul leggio e sugli alberi, Sulla sabbia, sulla neve Scrivo il tuo nome], e così via per iterato parallelismo.

Io scrivevo sulla ghiaia del giardino e già era buio; da un pezzo con le luci accese a tutte le finestre.

Passò il guardiano.

« Che scrivete? » mi chiese.

« Una parola », risposi.

Egli si chinò a guardare, ma non vide.

« Che parola è? » chiese di nuovo.

« Bene », dissi io. « È un nome ».

Egli agitò le sue chiavi.

« Niente viva? Niente abbasso? ».

« Oh no! » io esclamai.

E risi anche.

« È un nome di persona », dissi.

« Di una persona che aspettate? », egli chiese.

« Sì », io risposi. « L'aspetto ».

Il guardiano allora si allontanò, e io ripresi a scrivere. Scrissi e incontrai la terra sotto la ghiaia, e scavai, e scrissi, e la notte fu più nera.

Ritornò il guardiano.

« Ancora scrivete? » disse.

« Sì », dissi io. « Ho scritto un altro poco ».

« Che altro avete scritto? » egli chiese.

« Niente d'altro », io risposi. « Nient'altro che quella parola ».

« Come? » il guardiano gridò. « Nient'altro che quel nome? ».

E di nuovo agitò le sue chiavi, accese la sua lanterna per guardare.

« Vedo », disse. « Non è altro che quel nome ».

Alzò la lanterna e mi guardò in faccia.

« L'ho scritto più profondo », spiegai io.

« Ah così? » egli disse a questo. « Se volete continuare vi dò una zappa ».

« Datemela », risposi io.

Il guardiano mi diede la zappa, poi di nuovo si allontanò, e con la zappa io scavai e scrissi il nome sino a molto profondo nella terra. L'avrei scritto, invero, sino al carbone e al ferro, sino ai più segreti metalli che sono nomi antichi. Ma il guardiano tornò ancora una volta e disse:

« Ora dovete andarvene. Qui si chiude ».

Io uscii dalle fosse del nome.

« Va bene », risposi.

Posai la zappa, e mi asciugai la fronte, guardai la città intorno a me, di là dagli alberi oscuri.

« Va bene », dissi. « Va bene ».

Il guardiano sogghignò.

« Non è venuta, eh? ».

« Non è venuta », dissi io.

Ma subito dopo chiesi: « Chi non è venuta? ».

Il guardiano alzò la sua lanterna a guardarmi in faccia come prima.

« La persona che aspettavate », disse.

« Sì », dissi io, « non è venuta ».

Ma, di nuovo, subito dopo, chiesi: « Quale persona? ».

« Diaminel » il guardiano disse. « La persona del nome ».

E agitò la sua lanterna, agitò le sue chiavi, soggiunse: « Se volete aspettare ancora un poco, non fate complimenti ».

« Non è questo che conta », dissi io. « Grazie ».

Ma non me ne andai, rimasi, e il guardiano rimase con me, come a tenermi compagnia.

« Bella notte! » disse.

« Bella », dissi io.

Quindi egli fece qualche passo, con la sua lanterna in mano, verso gli alberi.

« Ma », disse, « siete sicuro che non sia là? ».

Io sapevo che non poteva venire, pure trasalii.

« Dove? » dissi sottovoce.

« Là », il guardiano disse. « Seduta sulla panca ».

Foglie, a queste parole, si mossero; una donna si alzò dal buio e cominciò a camminare sulla ghiaia. Io chiusi gli occhi per il suono dei suoi passi.

« Era venuta, eh? » disse il guardiano.

Senza rispondergli io m'avviai dietro a quella donna.

« Si chiude », il guardiano gridò. « Si chiude ».

Gridando « si chiude » si allontanò tra gli alberi.

Io andai dietro alla donna fuori dal giardino, e poi per le strade della città.

La seguii dietro a quello ch'era stato il suono dei suoi passi sulla ghiaia. Posso dire anzi: guidato dal ricordo dei suoi passi. E fu un camminare lungo, un seguire lungo, ora nella folla e ora per marciapiedi solitarii fino a che, per la prima volta, non alzai gli occhi e la vidi, una passante, nella luce dell'ultimo negozio.

Vidi i suoi capelli, invero. Non altro. Ed ebbi paura di perderla, cominciai a correre.

La città, a quelle latitudini, si alternava in prati e alte case, Campi di Marte ¹ oscuri e fiere di lumi, con l'occhio rosso del gasogeno ² al fondo. Domandai più volte: « È passata di qua? ».

Tutti mi rispondevano di non sapere.

Ma una bambina beffarda si avvicinò, veloce su pattini a rotelle, e rise.

¹ Piazze d'armi (qui sarà un ricordo di quello di Firenze, dove l'autore abitò a lungo).

² Apparato per produrre gas combustibili, nelle industrie chimiche, metallurgiche ecc.

« Aaah! », rise. « Scommetto che cerchi mia sorella ».

« Tua sorella? » io esclamai. « Come si chiama? ».

« Non te lo dico », la bambina rispose.

E di nuovo rise; fece, sui suoi pattini, un giro di danza della morte intorno a me.

« Aaah! » rise.

« Dimmi allora dov'è » io le domandai.

« Aaah! » la bambina rise. « È in un portone ».

Turbinò intorno a me nella sua danza della morte ancora un minuto, poi pattinò via sull'infinito viale, e rideva.

« È in un portone », gridò da lungi, ridendo.

C'erano abbiette coppie nei portoni ma io giunsi ad uno ch'era deserto e ignudo. Il battente si aprì quando lo spinsi, salii le scale e cominciai a sentir piangere.

« È lei che piange? » chiesi alla portinaia.

La vecchia dormiva seduta a metà delle scale, coi suoi stracci in mano, e si svegliò, mi guardò.

« Non so », rispose. « Volete ³ l'ascensore? ».

Io non lo volli, volevo andare sino a quel pianto, e continuai a salire le scale tra le nere finestre spalancate. Arrivai infine dov'era il pianto; dietro un uscio bianco. Entrai e l'ebbi vicino, accesi la luce.

Ma non vidi nella stanza nessuno, né udii più nulla. Pure, sul divano, c'era il fazzoletto delle sue lagrime.

DA « LA GARIBALDINA »

CAPITOLO VENTIDUESIMO

Il paese oggi chiamato Gela, dopo secoli che si chiamò, fino ad una ventina d'anni or sono ¹, Terranova, copre coi suoi tetti e le sue mura tre chilometri d'una lunga linea che si alza di circa cinquanta metri sulla piana e sul lido a dividere quasi ininterrotta la fertile estensione dell'una dall'arida dell'altro con roccia che è mista a materia di entrambi e perciò con verdura in faccia alla lontananza dei monti e con scopeti in faccia al mare.

³ Col « voi », se non fosse meridionale (ma tale non è l'ambiente), solo consentito (almeno per le stampe) negli ultimi anni del fascismo.

¹ Il nome archeologico di Gela, più tardi illustrato dalle note scoperte geologiche, surrogò solo nel 1927 quello pur nobilissimo di Terranova di Sicilia (in provincia di Caltanissetta).

Deserto è quel mare come l'Africa a cui porta, e deserta dai due lati la profonda spiaggia per trenta chilometri più trenta. Allo stesso modo è deserta la interminabile spalliera per trenta chilometri da Terranova a Licata e per più di trenta senza strada da Terranova a Santa Croce Camerina. E a est, a nord-est, a nord, a nord-ovest, la campagna dietro è pure deserta, dove per cinquanta e dove per quaranta chilometri, o per trentacinque, o per trenta, con la piana coltivata in gran parte ma deserta, e poi con terreni che salgono e scendono non più coltivati, con terreni informi nella malaria, colline bianche nella malaria, e coi vallonì bianchi dei primi monti.

Questo è un fatto che ha presente chiunque salga di notte dalla stazione al paese come si può aver presente il canto di un carrettiere che più in là percorra, allontanandosi o avvicinandosi, la strada rettilinea detta di Mazzarino.

Anche se conserva, da giorni di luce invernale, il ricordo di città che ha vedute di là stesso, dicendo Piazza Armerina, dicendo Mirabella, dicendo Grammichele, a corona di altitudini lontane cinquanta chilometri con rughe e rughe di dirupi sui fianchi e con l'ammucchiamento delle case in cima, egli ha presente che Gela già Terranova sorge come in antico le capitali delle prime razze umane, Ur² dei Caldei, Ebron³ degli Ebrei, che avevano intorno il cerchio del proprio coltivato, dei propri campi, delle proprie messi, poi uno di scoscesi pascoli da cui venivano le greggi fitte di teste, compatte, per il lunedì di fiera, e poi non altro, in cerchio illimitato, che il mondo ancora qual era uscito dalla mano di Dio, vago tra acqua e roccia, indiviso, vuoto, coperto di arbusti spinosi con piccole chioccioline bianche attaccate ai fusti e con nidi di serpi (segreti sotto a sassi) tra le radici.

Chiamata Dirillo e Ponte Dirillo da est a nord-est, e Uomo Morto a nord, e Serra Gibliscemi più a nord, e Manfria e Mongiova nonché Suor Marchesa e Serra dei Drasi o complessivamente Buterese per tutto l'ovest-nord-ovest, questa fascia di mondo non compiuto, che se si districa dalle bave della malaria è solo in qualche punto affacciato sul lido del mare o elevato di almeno duecento metri, forma la notte da tre parti dell'altura di Terranova, come dalla quarta il mare, un'immensità senza un lume in cui la vacillante lanterna d'un carretto fa temere a chi la scorge, finché non ode anche il cigolio delle ruote, di nemici stranieri e forse sovranaturali che vengano a uno sterminio.

2 Le sue rovine sono sulla destra dell'Eufrate, nel sud dell'attuale Irak.

3 Hebron, a sud di Betlemme, in Cisgiordania, in arabo al Khalil (« l'amico », s'intende di Dio, cioè Abramo, che vi è sepolto coi suoi).

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA

Giuseppe Tomasi, duca di Palma e principe di Lampedusa, dunque di famiglia siciliana tra le più cospicue, nato a Palermo alla fine del 1896, morì a Roma nel 1957, di modo che il romanzo al quale quasi unicamente si raccomanda il suo nome, *Il Gattopardo*, uscì postumo (1958), dopo essere stato respinto da più editori che non avevano fiutato il *bestseller*. La fortuna eccezionale del libro, in Italia e all'estero (fortuna aumentata dalla traduzione cinematografica operata da Luchino Visconti), è dovuta al fatto di essere una gradevolissima « opera d'intrattenimento » (per usare una formula crociana) in cui si rendono popolari, su uno sfondo etnicamente pittoresco, taluni valori della grande generazione passata, Proust in particolare. Si tratta infatti di un romanzo storico e anche storico-sociale (sul passaggio dalla Sicilia borbonica alla Sicilia italiana) i cui asseriti rapporti col verismo catanese, in particolare coi *Viceré* del De Roberto, non oltrepassano la casuale coincidenza geografica, mentre l'essenziale è la meditazione sui temi cruciali del tempo e della morte, sia pure impostata dal punto di vista di un gran signore scettico, don Fabrizio Salina, evidente proiezione dell'autore.

Dal *Gattopardo* (per l'editore Feltrinelli di Milano) si riproduce il capitolo finale. Un vivace *Ricordo di Lampedusa* (Milano 1963) è dovuto al francesista Francesco Orlando, che gli fu segretario per qualche tempo.

DAL « GATTOPARDO »

Luglio 1883

Don Fabrizio quella sensazione la conosceva da sempre. Erano decenni che sentiva come il fluido vitale, la facoltà di esistere, la vita insomma, e forse anche la volontà di continuare a vivere, andassero uscendo da lui lentamente ma continuamente, come i granellini si affollano e sfilano ad uno ad uno senza fretta e senza soste dinanzi allo stretto orifizio di un orologio a sabbia. In alcuni momenti d'intensa attività, di grande attenzione, questo sentimento di continuo abbandono scompariva per ripresentarsi impassibile alla più breve occasione di silenzio o di introspezione: come un ronzio continuo all'orecchio, come il battito di una pendola s'impongono quando tutto il resto tace; ed allora ci rendono sicuri che essi sono sempre stati lì, vigili, anche quando non li udivamo.

In tutti gli altri momenti gli era sempre bastato un minimo di attenzione per avvertire il fruscio dei granelli di sabbia che sgusciavano via lievi, degli attimi di tempo che evadevano dalla sua mente e lo lasciavano per sempre. La sensazione

del resto non era, prima, legata ad alcun malessere. Anzi, questa impercettibile perdita di vitalità era la prova, la condizione, per così dire, della sensazione di vita; e per lui, avvezzo a scrutare spazi esteriori illimitati¹, a indagare vastissimi abissi interni, essa non era per nulla sgradevole: era quella di un continuo, minutissimo sgretolamento della personalità congiunto al presagio vago del riedificarsi altrove di una personalità (grazie a Dio) meno cosciente ma più larga. Quei granellini di sabbia non andavano perduti, scomparivano ma si accumulavano chissà dove, per cementare una mole più duratura. Mole, però, aveva riflettuto, non era la parola esatta, pesante come era; e granelli di sabbia, d'altronde, neppure. Erano più come delle particelle di vapor acqueo che esalassero da uno stagno costretto, per andar su nel cielo a formare le grandi nubi leggere e libere. Talvolta era sorpreso che il serbatoio vitale potesse ancora contenere qualcosa dopo tanti anni di perdite. « Neppure se fosse grande come una piramide ». Tal altra volta, più spesso, si era inorgoglitto di esser quasi solo ad avvertire questa fuga continua, mentre attorno a lui nessuno sembrava sentire lo stesso; e ne aveva tratto motivo di disprezzo per gli altri, come il soldato anziano disprezza il coscritto che si illude che le pallottole ronzanti intorno siano dei mosconi innocui. Queste son cose che, non si sa poi perché, non si confessano; si lascia che gli altri le intuiscono e nessuno intorno a lui le aveva intuite mai, nessuna delle figlie che sognavano un oltretomba identico a questa vita, completo di tutto, di magistratura, cuochi e conventi; non Stella che, divorata dalla cancrena del diabete, si era tuttavia aggrappata meschinamente a questa esistenza di pene. Forse solo Tancredi aveva per un attimo compreso, quando gli aveva detto con la sua ritrosa ironia: « Tu, zione, corteggi la morte ». Adesso il corteggiamento era finito: la bella aveva detto il suo « sì », la fuga decisa, lo scompartimento nel treno riservato.

Perché adesso la faccenda era differente, del tutto diversa. Seduto su una poltrona, le gambe lunghissime avviluppate in una coperta, sul balcone dell'albergo Trinacria², sentiva che la vita usciva da lui a larghe ondate incalzanti, con un fragore spirituale paragonabile a quello della cascata del Reno³. Era il mezzogiorno di un lunedì di fine luglio, ed il mare di Palermo, compatto, oleoso, inerte, si stendeva di fronte a lui, inverosimilmente immobile ed appiattito come un cane che si sforzasse di rendersi invisibile alle minacce del padrone; ma il sole immoto e perpendicolare stava lì sopra piantato a gambe larghe, e lo frustava senza pietà. Il silenzio era assoluto. Sotto l'altissima luce don Fabrizio non udiva altro suono che quello interiore della vita che erompeva via da lui.

Era arrivato la mattina da Napoli, poche ore fa; vi si era recato per consultare il professore Sémmola. Accompagnato dalla quarantenne figlia Concetta, dal nipote Fabrizioetto, aveva compiuto un viaggio lugubre, lento come una ceri-

1 Don Fabrizio era buon dilettante di astronomia.

2 La scena si svolge a Palermo.

3 Presso Sciaffusa, in Svizzera.

monia funebre. Il tramestio del porto alla partenza e quello dell'arrivo a Napoli, l'odore acre della cabina, il vociò incessante di quella città paranoica, lo avevano esasperato di quella esasperazione querula dei debolissimi, che li stanca e li prostra, che suscita l'esasperazione opposta dei buoni cristiani che hanno molti anni di vita nelle bisaccie. Aveva preteso di ritornare per via di terra: decisione improvvisa che il medico aveva cercato di combattere; ma lui aveva insistito, e così imponente era ancora l'ombra del suo prestigio che l'aveva spuntata. Col risultato di dover poi rimanere trentasei ore rintanato in una scatola rovente, soffocato dal fumo nelle gallerie che si ripetevano come sogni febbrili, accecato dal sole nei tratti scoperti, espliciti come tristi realtà, umiliato dai cento bassi servizi che aveva dovuto richiedere al nipote spaurito. Si attraversavano paesaggi malefici, giogaie maledette, pianure malariche e torpide; quei panorami calabresi e basilischi ⁴ che a lui sembravano barbarici, mentre di fatto erano tali e quali quelli siciliani. La linea ferroviaria non era ancora compiuta: nel suo ultimo tratto vicino a Reggio faceva una larga svolta per Metaponto attraverso plaghe lunari che per scherno portavano i nomi atletici e voluttuosi di Crotone e di Sibari ⁵. A Messina poi, dopo il mendace sorriso dello Stretto subito sbugiardato dalle riarso colline peloritane, di nuovo una svolta, lunga come una crudele mora procedurale. Si era discesi a Catania, ci si era arrampicati verso Castrogiovanni ⁶: la locomotiva annaspante su per i pendii favolosi sembrava dovesse crepare come un cavallo sforzato; e, dopo una discesa fragorosa, si era giunti a Palermo. All'arrivo le solite maschere di familiari con il dipinto sorriso di compiacimento per il buon esito del viaggio. Fu anzi dal sorriso consolatorio delle persone che lo aspettavano alla stazione, dal loro finto, e mal finto, aspetto rallegrato, che gli si rivelò il vero senso della diagnosi di Sémmola che a lui stesso aveva detto soltanto frasi rassicuranti; e fu allora, dopo esser sceso dal treno, mentre abbracciava la nuora sepolta nelle gramlie di vedova, i figli che mostravano i loro denti nei sorrisi, Tancredi con i suoi occhi timorosi, Angelica con la seta del corpetto ben tesa dai seni maturi, fu allora che si fece udire il fragore della cascata.

Probabilmente svenne, perché non ricordava come fosse arrivato alla vettura; vi si trovò disteso con le gambe rattrappite, col solo Tancredi vicino. La carrozza non si era ancora mossa, e da fuori gli giungeva all'orecchio il parlottare dei familiari. « Non è niente ». « Il viaggio è stato troppo lungo ». « Con questo caldo sveniremmo tutti ». « Arrivare sino alla villa lo stancherebbe troppo ». Era di nuovo perfettamente lucido: notava la conversazione seria che si svolgeva fra Concetta e Francesco Paolo, l'eleganza di Tancredi, il suo vestito a quadretti marrone e bigio, la bombetta bruna; e notò anche come il sorriso del nipote non fosse una volta tanto beffardo, anzi tinto di malinconico affetto; e da questo

⁴ Vecchio aggettivo, « della Basilicata ».

⁵ Le stazioni di Sibari e di Crotone (ma allora: Cotrone) dividono in tratte press'a poco uguali il tronco della ferrovia jonica da Metaponto a Catanzaro Marina.

⁶ Oggi Enna.

ricevette la sensazione agrodolce che il nipote gli volesse bene ed anche che sapesse che lui era spacciato, dato che la perpetua ironia si era adattata ad esser spazzata via dalla tenerezza. La carrozza si mosse e svoltò sulla destra. « Ma dove andiamo, Tancredi? ». La propria voce lo sorprese. Vi avvertiva il riflesso del rombo interiore. « Zione, andiamo all'albergo Trinacria; sei stanco e la villa è lontana; ti riposerai una notte e domani tornerai a casa. Non ti sembra giusto? ». « Ma allora andiamo alla nostra casa di mare; è ancora più vicina ». Questo però non era possibile: la casa non era montata, come ben sapeva; serviva solo per occasionali colazioni in faccia al mare; non vi era neppure un letto. « All'albergo starai meglio, zio; avrai tutte le comodità ». Lo trattavano come un neonato; di un neonato del resto aveva appunto il vigore.

Un medico fu la prima comodità che trovò all'albergo; era stato fatto chiamare in fretta, forse durante la sua sincope. Ma non era il dottor Cataliotti, quello che sempre lo curava, incravattato di bianco sotto il volto sorridente e i ricchi occhiali d'oro; era un povero diavolo, il medico di quel quartiere angustiato, il testimone impotente di mille agonie miserabili. Al di sopra della *redingote* sdrucita si allungava il povero volto emaciato irto di peli bianchi, un volto dissilluso di intellettuale famelico; quando estrasse dal taschino l'orologio senza catena si videro le macchie di verderame che avevano trapassato la doratura posticcia. Anche lui era una povera otre che lo sdrucio della mulattiera aveva liso, e che spandeva senza saperlo le ultime gocce di olio. Misurò i battiti del polso, prescrisse delle gocce di canfora, mostrò i denti cariati in un sorriso che voleva essere rassicurante e che invece chiedeva pietà; se ne andò a passi felpati.

Presto dalla farmacia vicina giunsero le gocce; gli fecero bene; si sentì un po' meno debole, ma l'impeto del tempo che gli sfuggiva non diminuì la propria foga.

Don Fabrizio si guardò nello specchio dell'armadio: riconobbe più il proprio vestito che sé stesso: altissimo, allampanato, con le guancie infossate, la barba lunga di tre giorni: sembrava uno di quegli inglesi maniaci che deambulano nelle vignette dei libri di Verne, che per Natale regalava a Fabrizietto. Un Gattopardo in pessima forma. Perché mai Dio voleva che nessuno morisse con la propria faccia? Perché a tutti succede così: si muore con una maschera sul volto; anche i giovani; anche quel soldato col viso imbrattato; anche Paolo, quando lo avevano rialzato dal marciapiede con la faccia contratta e spiegazzata mentre la gente rincorreva nella polvere il cavallo che lo aveva sbattuto giù. E se in lui, vecchio, il fragore della vita in fuga era tanto potente, quale mai doveva essere stato il tumulto di quei serbatoi ancora colmi che si svuotavano in un attimo da quei poveri corpi giovani? Avrebbe voluto contravvenire per quanto potesse a questa assurda regola del camuffamento forzato; sentiva però che non poteva, che sollevare il rasoio sarebbe stato come, un tempo, sollevare il proprio scrittoio. « Bisogna far chiamare un barbiere », disse a Francesco Paolo. Ma subito pensò: « No. È una regola del gioco; esosa ma formale. Mi raderanno dopo ». E disse

forte: «Lascia stare; ci penseremo poi». L'idea di questo estremo abbandono del cadavere, con il barbiere accovacciato sopra, non lo turbò.

Il cameriere entrò con la bacinella di acqua tiepida ed una spugna, gli tolse la giacca e la camicia, gli lavò la faccia e le mani, come si lava un bimbo, come si lava un morto. La fuliggine di un giorno e mezzo di treno rese funerea anche l'acqua. Nella stanza bassa si soffocava: il caldo faceva lievitare gli odori, esaltava il tanfo delle *peluches* mal spolverate; le ombre delle diecine di scarafaggi che vi erano stati calpestati apparivano nel loro odore medicamentoso; fuori dal tavolino di notte i ricordi tenaci delle orine vecchie e diverse incupivano la camera. Fece aprire le persiane: l'albergo era in ombra, ma la luce riflessa dal mare metallico era accecante; meglio questo però che quel fetore di prigionie; disse di portare una poltrona sul balcone; appoggiato al braccio di qualcheduno si trascinò fuori, e dopo quel paio di metri sedette con la sensazione di ristoro che provava un tempo riposandosi dopo quattr'ore di caccia in montagna. «Di' a tutti di lasciarmi in pace; mi sento meglio; voglio dormire». Aveva sonno davvero; ma trovò che cedere adesso al sopore era altrettanto assurdo quanto mangiare una fetta di torta subito prima di un desiderato banchetto. Sorrise. «Sono sempre stato un goloso saggio». E se ne stava lì, immerso nel grande silenzio esterno, nello spaventevole rombo interiore.

Poté volgere la testa a sinistra: a fianco di monte Pellegrino⁷ si vedeva la spaccatura nella cerchia dei monti, e più lontano i due colli ai piedi dei quali era la sua casa. Irraggiungibile come era, questa gli sembrava lontanissima; ripensò al proprio osservatorio, ai cannocchiali destinati ormai a decenni di polvere; al povero padre Pirrone⁸, che era polvere anche lui; ai quadri dei feudi, alle bertucce del parato, al grande letto di rame nel quale era morta la sua Stelluccia; a tutte queste cose che adesso gli sembravano umili anche se preziose, a questi intrecci di metallo, a queste trame di fili, a queste tele ricoperte di terre e di succhi d'erbe che erano tenute in vita da lui, che fra poco sarebbero piombate, incolpevoli, in un limbo fatto di abbandono e di oblio. Il cuore gli si strinse, dimenticò la propria agonia pensando all'imminente fine di queste povere cose care. La fila inerte delle case dietro di lui, la diga dei monti, le distese flagellate dal sole, gli impedivano financo di pensare chiaramente a Donnafugata⁹: gli sembrava una casa apparsa in sogno; non più sua, gli sembrava: di suo non aveva adesso che questo corpo sfinito, queste lastre di lavagna sotto i piedi, questo precipizio di acque tenebrose verso l'abisso. Era solo, un naufrago alla deriva su una zattera, in preda a correnti indomabili.

C'erano i figli, certo. I figli. Il solo che gli rassomigliasse, Giovanni, non era

⁷ A nord di Palermo.

⁸ Il suo cappellano gesuita.

⁹ Località del Ragusano, il cui nome tuttavia mimetizza quello dov'era la villa dei Salina (pare che il modello ne fosse il palazzo dei baroni Filangeri di Cutò a Santa Margherita di Belice in provincia di Agrigento, al principio del 1968 gravemente danneggiato dal terremoto).

più qui. Ogni paio di anni inviava saluti da Londra; non aveva più nulla da fare con il carbone e commerciava in brillanti; dopo che Stella era morta, era giunta all'indirizzo di lei una letterina e poco dopo un pacchettino con un braccialetto. Quello, sì. Anche lui aveva « corteggiato la morte », anzi con l'abbandono di tutto aveva organizzato per sé quel tanto di morte che è possibile metter su continuando a vivere. Ma gli altri... C'erano anche i nipoti: Fabrizietto, il più giovane dei Salina, così bello, così vivace, tanto caro...

Tanto odioso. Con la sua doppia dose di sangue Málvica, con gl'istinti goderecci, con le sue tendenze verso un'eleganza borghese. Era inutile sforzarsi a credere il contrario, l'ultimo Salina era lui, il gigante sparuto che adesso agonizzava sul balcone di un albergo. Perché il significato di un casato nobile è tutto nelle tradizioni, cioè nei ricordi vitali; e lui era l'ultimo a possedere dei ricordi inconsueti, distinti da quelli delle altre famiglie. Fabrizietto avrebbe avuto dei ricordi banali, eguali a quelli dei suoi compagni di ginnasio, ricordi di merende economiche, di scherzucci malvageggiati agli insegnanti, di cavalli acquistati avendo l'occhio al loro prezzo più che ai loro pregi; ed il senso del nome si sarebbe mutato in vuota pompa sempre amareggiata dall'assillo che altri potessero pompeggiare più di lui. Si sarebbe svolta la caccia al matrimonio ricco quando questa sarebbe divenuta una *routine* consueta, e non più una avventura audace e predatoria come era stato quello di Tancredi. Gli arazzi di Donnaufugata, i mandorleti di Ragattisi¹⁰, magari, chissà, la fontana di Anfitrite, avrebbero avuto la sorte grottesca di esser metamorfizzati in terrine di *foie gras*¹¹ presto digerite, in donnine da *ba-ta-clan*¹² più labili del loro belletto, da quelle annose e sfumate cose che erano. E di lui sarebbe rimasto soltanto il ricordo di un vecchio e collerico nonno che era schiattato in un pomeriggio di luglio, proprio a tempo per impedire al ragazzo di andare a fare i bagni a Livorno¹³. Lui stesso aveva detto che i Salina sarebbero sempre rimasti i Salina. Aveva avuto torto. L'ultimo era lui. Quel Garibaldi, quel barbuto Vulcano aveva dopo tutto vinto.

Dalla camera vicina, aperta sullo stesso balcone, gli giungeva la voce di Concetta: « Non se ne poteva fare a meno; bisognava farlo venire; non mi sarei mai consolata se non lo si fosse chiamato ». Comprese subito: si trattava del prete. Un momento ebbe l'idea di rifiutare, di mentire, di mettersi a gridare che stava benissimo, che non aveva bisogno di nulla. Presto però si accorse del ridicolo delle proprie intenzioni: era il Principe di Salina e come un Principe di Salina doveva morire, con tanto di prete accanto. Concetta aveva ragione. Perché poi avrebbe dovuto sottrarsi a ciò che era desiderato da migliaia di altri morenti? E tacque, aspettando di udire il campanellino del viatico. Lo sentì presto: la parrocchia

¹⁰ Presso Marsala.

¹¹ Il *pâté* di fegato d'oca, prelibatezza di Strasburgo.

¹² Teatro di varietà, a Parigi.

¹³ Allora stazione balneare reputata (una famosa descrizione ne è nelle palazzeschiere *Stampe dell'Ottocento*, ora prima parte del *Piacere della memoria*).

della Pietà¹⁴ era quasi di fronte. Il suono argentino e festoso si arrampicava sulle scale, irrompeva nel corridoio, si fece acuto quando la porta si aprì: preceduto dal direttore dell'albergo, svizzerotto irritatissimo di avere un moribondo nel proprio esercizio, padre Balsamo, il parroco, entrò recando sotto la pisside il Santissimo custodito dall'astuccio di pelle. Tancredi e Fabrizietto sollevarono la poltrona, la riportarono nella stanza; gli altri erano inginocchiati. Più col gesto che con la voce, disse: « Via, via ». Voleva confessarsi. Le cose si fanno o non si fanno. Tutti uscirono, ma quando dovette parlare si accorse che non aveva molto da dire: ricordava alcuni peccati precisi, ma gli sembravano tanto meschini che davvero non valeva la pena di aver importunato un degno sacerdote in quella giornata di afa. Non che si sentisse innocente: ma era tutta la vita ad esser colpevole, non questo o quel singolo fatto; e ciò non aveva più il tempo di dirlo. I suoi occhi dovettero esprimere un turbamento che il sacerdote prese per espressione di contrizione; come di fatto in un certo senso era. Fu assolto; il mento, a quanto sembrava, gli poggiava sul petto perché il prete dovette inginocchiarsi lui per insinuargli la particola fra le labbra. Poi furono mormorate le immemoriali sillabe che spianano la via, e il sacerdote si ritirò.

La poltrona non fu più trascinata sul balcone. Fabrizietto e Tancredi gli sedettero vicino e gli tenevano ciascuno una mano; il ragazzo lo guardava fisso, con la curiosità naturale in chi assista alla sua prima agonia, e niente di più: chi moriva non era un uomo, era un nonno, il che è assai diverso. Tancredi gli stringeva forte la mano e parlava, parlava molto, parlava allegro: esponeva progetti cui lo associava, commentava i fatti politici: era deputato, gli era stata promessa la legazione di Lisbona, conosceva molti fatterelli segreti e sapidi. La voce nasale, il vocabolario arguto delineavano un futile fregio sul sempre più fragoroso erompere delle acque della vita. Il Principe era grato delle chiacchiere: e gli stringeva la mano con grande sforzo ma con trascurabile risultato. Era grato, ma non lo stava a sentire. Faceva il bilancio consuntivo della sua vita, voleva raggranellare fuori dall'immenso mucchio di cenere delle passività le pagliuzze d'oro dei momenti felici. Eccoli: due settimane prima del suo matrimonio, sei settimane dopo; mezz'ora in occasione della nascita di Paolo, quando sentì l'orgoglio di aver prolungato di un rametto l'albero di casa Salina (l'orgoglio era abusivo, lo sapeva adesso, ma la fierezza vi era stata davvero); alcune conversazioni con Giovanni prima che questi scomparisse (alcuni monologhi, per esser veritieri, durante i quali aveva creduto scoprire nel ragazzo un animo simile al suo); molte ore in osservatorio, assorto nell'astrazione dei calcoli e nell'inseguimento dell'irraggiungibile. Ma queste ore potevano davvero esser collocate nell'attivo della vita? Non erano forse un'elargizione anticipata delle beatitudini mortuarie? Non importava, c'erano state.

14 Chiesa secentesca nella parte meridionale della città, presso la marina (cfr. Abba).

Nella strada di sotto, fra l'albergo e il mare, un organetto si fermò, e suonava nell' avida speranza di commuovere i forestieri che in quella stagione non c'erano. Macinava *Tu che a Dio spiegasti l'ale*. Quel che rimaneva di don Fabrizio pensò a quanto fiele venisse in quel momento mescolato a tante agonie, in Italia, da queste musiche meccaniche. Tancredi col suo intuito corse al balcone, buttò giù una moneta, fece segno di tacere. Il silenzio fuori si richiuse, il fragore dentro ingiganti.

Tancredi. Certo, molto dell'attivo proveniva da Tancredi: la sua comprensione tanto più preziosa in quanto ironica, il godimento estetico nel vederlo destreggiarsi fra le difficoltà della vita, l'affettuosità beffarda come si conviene che sia. Dopo, i cani: Fufi, la grossa Mops della sua infanzia, Tom l'irruento barbone confidente ed amico, gli occhi mansueti di Svelto, la balordaggine deliziosa di Bendicò, le zampe carezzevoli di Pop, il *pointer* che in questo momento lo cercava sotto i cespugli e le poltrone della villa e che non lo avrebbe più ritrovato; qualche cavallo, questi già più distanti ed estranei. Vi erano le prime ore dei suoi ritorni a Donnafugata, il senso di tradizione e di perennità espresso in pietra ed in acqua, il tempo congelato; lo schioppettare allegro di alcune cacce, il massacro affettuoso delle lepri e delle pernici, alcune buone risate con Tumeo, alcuni minuti di compunzione al convento fra l'odore di muffa e di confetture. Vi era altro? Sì, vi era altro: ma erano di già pepite miste a terra: i momenti soddisfatti nei quali aveva dato risposte taglienti agli sciocchi, la contentezza provata quando si era accorto che nella bellezza e nel carattere di Concetta si perpetuava una vera Salina; qualche momento di foga amorosa; la sorpresa nel ricevere la lettera di Arago¹⁵ che spontaneamente si congratulava per l'esattezza dei difficili calcoli relativi alla cometa di Huxley. E perché no? L'esaltazione pubblica quando ricevette la medaglia in Sorbona, la sensazione delicata di alcune finissime sete da cravatta, l'odore di alcuni cuoi macerati, l'aspetto ridente, l'aspetto voluttuoso di alcune donne incontrate nella strada, quella intravista ancora ieri alla stazione di Catania, mescolata alla folla col suo vestito marrone da viaggio e i guanti di camoscio, che era sembrata cercare il suo volto disfatto dal di fuori dello scompartimento insudiciato. Che gridio di folla. « Panini gravidi! ». « Il Corriere dell'isola! ». E poi quell'anfanare del treno stanco senza fiato ... E quell'atroce sole all'arrivo, quelle faccie mendaci, l'eromper via delle cateratte ...

Nell'ombra che saliva si provò a contare per quanto tempo avesse in realtà vissuto. Il suo cervello non dipanava più il semplice calcolo: tre mesi, venti giorni, un totale di sei mesi, sei per otto ottantaquattro ... quarantottomila ... $\sqrt{840.000}$. Si riprese. « Ho settantatré anni, all'ingrosso ne avrò vissuto, veramente vissuto, un totale di due ... tre al massimo ». E i dolori, la noia, quanti erano stati? Inutile sforzarsi a contare: tutto il resto: settant'anni.

¹⁵ Celebre fisico (in particolare ottico) e astronomo francese (1786-1853); la « cometa di Huxley » maschera presumibilmente la famosa di Halley.

Sentì che la mano non stringeva più quella dei nipoti. Tancredi si alzò in fretta ed uscì ... Non era più un fiume che erompeva da lui, ma un oceano, tempestoso, irto di spume e di cavalloni sfrenati ...

Doveva aver avuto un'altra sincope perché si accorse a un tratto di esser disteso sul letto. Qualcuno gli teneva il polso: dalla finestra il riflesso spietato del mare lo accecava; nella camera si udiva un sibilo: era il suo rantolo, ma non lo sapeva. Attorno vi era una piccola folla, un gruppo di persone estranee che lo guardavano fisso con un'espressione impaurita. Via via li riconobbe: Concetta, Francesco Paolo, Carolina, Tancredi, Fabrizietto. Chi gli teneva il polso era il dottor Cataliotti; credette di sorridere a questo per dargli il benvenuto, ma nessuno poté accorgersene: tutti, tranne Concetta, piangevano; anche Tancredi che diceva: « Zio, zione carol ».

Fra il gruppetto ad un tratto si fece largo una giovane signora: snella, con un vestito marrone da viaggio ad ampia *tournure*¹⁶, con un cappello di paglia ornato da un velo a pallottoline che non riusciva a nascondere la maliziosa avvenenza del volto. Insinuava una manina guantata di camoscio fra un gomito e l'altro dei piangenti, si scusava, si avvicinava. Era lei, la creatura bramata da sempre che veniva a prenderlo: strano che così giovane com'era si fosse arresa a lui; l'orario di partenza del treno doveva essere vicino. Giunta faccia a faccia con lui sollevò il velo, e così, pudica, ma pronta ad esser posseduta, gli apparve più bella di come mai l'avesse intravista negli spazi stellari.

Il fragore del mare si placò del tutto.

16 Specie di crinolina ridotta (cuscinetto o rigonfio rigido sulle reni).

LUIGI SANTUCCI

Nato a Milano nel 1918 (ma di famiglia romana del cattolicesimo più rigoroso), è un poco il Panzini o il Baldini della morale cattolica, nel senso che una perizia linguistica e retorica fra le meglio collaudate, un umorismo scaltro e sempre vigile si applicano a una materia tanto certa, tanto di casa da poter essere maneggiata senza dissacrazione con larghezza di confidenza e perfino apparente irriverenza. Ciò accade particolarmente nelle prose d'arte, sensualmente e vitalmente accese, di *Misteri gaudiosi* (1946): non, peraltro, il primo libro dell'autore, che aveva già pubblicato come critico (e merita soprattutto menzione un saggio che piacque al Croce, *Limiti e ragioni della letteratura infantile*, poi semplicemente *La letteratura infantile*). Questo atteggiamento si è rappreso in scanzonata apologetica narrativa (e a ciò può aver giovato l'esempio di certa letteratura cattolica inglese, G. K. Chesterton, Evelyn Waugh, se non proprio il drammatico Graham Greene), a partire (1947) da *In Australia con mio nonno*, tragicomica avventura fantastica d'un bennato giovane, Ilario, col nonno, il dottor Pensiero, materialista incallito, in un'Australia immaginaria dove l'avo finisce divorato dai cannibali. L'entità della componente fiabesca è fortemente diminuita nei più recenti romanzi, come *Il velocifero* e *Orfeo in Paradiso* (nel quale pure il personaggio che dice «io» può, per patto mefistofelico, assistere alla vita passata della madre): scritture espertissime a estrarre sostanza poetica da una Milano e da un ambiente familiare ormai arretrati nel tempo, dove tuttavia le necessità dell'affabulazione, assai più che quelle della tesi teologica, sembrano coartare la primitiva dilagante libertà d'immaginazione.

Si riproduce qui l'ultima parte del capitolo finale di *In Australia* (per il Mondadori di Milano), col burlesco-patetico elogio della Milano natalizia.

DA «IN AUSTRALIA CON MIO NONNO»

SANCTE AMBROSI ORA PRO ME. — DOVE L'AUTORE, ITO IN PUNTO DI MORTE PER UN GRAVE ATTACCO DI MAL-DI-MILANO, È SALVATO IN EXTREMIS DA UN PELLICANO TEOSOFO MA NON TROPPO.

.....
Raggiunti la spiaggia. Davanti al mare altisonante la mia pena si esacerbò. Le onde a intervalli eguali, venivano a sternutare sulla riva, ecc-ciuf ecc-ciuf, ma anziché sternuti ognuno di que'¹ colpi pareva al mio cuore il tonfo di maglio d'un carceriere, che ribadisse i miei ceppi in quell'isola maledetta. Mi guardai

1 È la prima macchia di caricatura letterario-scolastica, continua nel testo (*potea, io pensava, ecc. ecc.*)

allora d'intorno e m'accorsi come per la prima volta dell'Australia. Ah!... Un cadavere di luna annegata funestava di luce mai veduta il paesaggio. E me lo rivelò abnorme. Le sue montagne di calcedonio s'arrampicavano altissime e dirupate, e come s'io fossi un burattino alto un pollice sotto le quinte di cartapesta del Teatro alla Scala, m'incombevano minacciose.

« Non mi schiacciate! » urlai. E mi misi a correre, perché mi pareva che quelle montagne nude e ossute fossero teschi, enormi teschi preistorici, e scricchiolando si movessero per farmi in poltiglia.

Quando mi calmai ero in un bagno di sudor freddo. Cresceva di fra gli scogli una pianticella di fiori, e poiché quei delicati simboli di poesia mi offrivano un qualche conforto tesi la mano per coglierne uno. Stolto, ché la corolla mi precedette e allungatasi sullo stelo m'afferrò il mignolo nella morsa de' suoi petali rapaci. Maledizione: era una *dionaea muscipula*, specie di pianta carnivora usa a inghiottire tutto ciò che di vivo le passi a tiro.

Povero Ilario, dov'eri tu finito! In un paese in cui sono i fiori che colgono i giardinieri. In cui sin'anche l'infimo granello di sabbia non ha nulla che vedere co' buoni granelli di sabbia onde, bambino, t'insudiciavi le dita oltre oceano.

E allora un disperato magone² (lasciate ch'io usi questa nostrana parola) mi prese alla gola.

Era il cuor della notte: afosa notte tropicale. A quell'ora, in una lontanissima città la neve cadeva a larghe falde. Cadeva su Baggio, sul Foppone, sulla Cascina de' Pecchi, sul Ronchetto delle Rane, sulla Bovisa. Cadeva sui tram fermi ai rondò dell'Ortica, di Lambrate, di San Siro; sui tranvieri in crocchio ad aspettare l'ora di spegner la cicca e pestar col tacco il campanello del « si parte ». Cadeva sui brumisti³ intirizziti di piazza San Fedele; sui garzoncelli gonfi di geloni d'Alemagna e di Motta, recanti a domicilio l'ultimo panettone; sulle guglie e le statue del Duomo.

Cadeva perch'era Natale. E perch'era Natale la gente usciva dal Duomo, da San Carlo, da San Babila, da San Satiro, da San Bernardino de' Morti, dalle Grazie, da Sant'Ambrogio un po' stordita per le tre Messe e per la neve, e gettava marenghi nel cappello del povero che belava il suo « buon Natale ».

Poi le chiese restan sole, con un diacono che spegne i moccoli e un organista ostinato che seguita a sonare il Piva Piva, e dalla coltrona sollevata mandan sulla strada chiara di ceri incenso e musica. Si va alle Tre Marie, da Campari, da Donini a scaldarsi frettolosi con un *punch*. Si va alla Rinascente, da Mazzarella, al Paradiso dei Bambini a comperare un ultimo cavallo a dondolo.

Poi i negozi restan soli. Con un brivido di contentezza la gente si piglia a braccetto e infila in confidenza le sue vie strette: Monte Napoleone, Via Bigli, piazzetta Borromeo, Santa Tecla, Via Borgonuovo, Via del Gesù, il Borghetto.

² Lombardo, « angoscia ».

³ Milanese: « cocchieri di *brum* » (carrozze chiuse trainate da un cavallo: così infatti si pronuncia l'inglese *brougham*, dal nome dell'uomo politico che per primo usò questo tipo di veicolo).

Poi le strade restan sole, col farfallar del nevischio attorno ai lampioni color camomilla.

Il mondo è grande grande, ma a stringerlo in un cerchietto sempre più stretto vi restava dentro solo un vecchio quartiere di Porta Monforte, e stringi ancora una casa, e stringi ancora una cameretta, e stringi ancora una parete, e stringi ancora (oh che piccolo cerchietto il mondo!) un chiodo. È il primo chiodo che piantai vent'anni fa. Nessuno ne ha più riveduta la punta, ci è rimasta tranquilla e buona là al buio, in quella calce piena di ricordi. Chi si rammenta quant'è lungo? S'era dritto o s'era gobbo? Regge una ceramica che porta scritto: « Casa mia può sostituire il mondo — il mondo non può sostituire casa mia ».

Laggiù, oltre quell'acqua, acqua, acqua e poi acqua ancora acqua, tutto questo c'era. Ed io mi vedeva come su un estraneo pianeta, affacciato a mandar baci e sospiri a una stellina remotissima che fra miliardi riconoscevo per la mia stella natia. Oh quel salto l'avrei ben spiccato, anche a costo di rompermi una caviglia! Ma la mia era una distanza orizzontale e la legge di gravità non potea giovarmi. Guardai con invidia quell'oceano. L'acqua di tutto il globo, io pensava, è mescolata senza intervalli: le gocce più lontane sono appiccate fra loro come se fosse un unico gocciolone che tutto lambisce. E tuffato l'indice in quel mare australiano lo portai alle labbra pensando di sentire il sapor del Naviglio. Ma gustai solo un saporaccio amaro di sale inglese, e sputai.

‘ No ’ dissi a me stesso. ‘ Se è giuocoforza finire i tuoi giorni in questa Sirte ⁴ inospitale, fia senza indugio. Orbato dell'avo, tradito dalla donna del cuore, rinnegato dall'amico ⁵, esule perpetuo dai tuoi lari ambrosiani, abbandonato infine da Dio che ha lasciato frustrare la tua intrapresa di cristianizzargli l'Australia, nulla più ti trattiene in questa valle di lacrime: e l'ombra di Catone Uticense ⁶ ti chiama irresistibilmente dal funereo prato degli asfodeli ⁷. « Si muoia! » esclamai.

E ansioso di tracannare il nappo della morte, girai attorno lo sguardo per cercare il mezzo più acconcio. Con le inutili chincaglierie di trombe e pennacchi l'albero di Natale m'invitava malinconico, in un argenteo lenzuolo di luna. Procuratami una robusta liana che intrecciassi a nodo scorsoio già mi vedevo dar calci al rovaio, macabro balocco, al soffio degli alisei ⁷ marini, allorché udii qualcuno dietro le mie spalle.

« Chi è là?... ».

Era un pellicano. I suoi piedi palmati stampavano sull'arenile orme silenziose. Portava un paio d'occhiali sulla punta del becco come se volesse fiutarli.

4 Luogo comune classico: « costa sabbiosa ».

5 Il nonno era stato divorato dalla fidanzata di Ilario, la selvaggia Jocolele; l'amico traditore è il pappagallo Pitagora.

6 Suicida. Il prato asfodelo è l'aldilà pagano, nella Nékya omerica.

7 Venti regolari delle regioni tropicali.

« Che volete? » chiesi seccato.

« *Date obolum Belisario ...* »⁸ rispose una voce da ventriloquo.

Ci fu un silenzio.

« Cosa avete da piangere? » domandò poi.

« Io lamento » dissi « la perdita del mio avo. Ottimo fra i nonni » gridai singhiozzando « nel tuo scheletro, a quest'ora, le upupe faranno il nido ... ».

« Animo, giovinotto » mi consolò. « La teosofia c' insegna che la morte, onde tanto ci affliggiamo, pei giusti non è che il passaggio a uno stato di maggior perfezione. Il carma ... »⁹.

« Perdete il vostro fiato, signor ... Belisario. Son duro alle eresie. Io nacqui cattolico apostolico romano e come tale vo' impiccarmi ».

« Che posso dunque fare per voi? ».

« Un sol desiderio, ma inesaudibile, mi resta: tornare alla mia Milano ».

« Se non è che questo, montatemi in groppa: io ci sto per l'appunto ritornando ».

Il primo sprazzo di sole s'affacciò timidamente dall'oceano. La notte era finita, benché dal bosco giungesse il farraginoso russare d'uomini e bestie accatastati a smaltire il veglione.

Ma che fatica, lettore mio, per salire in arcioni: le gambe mi facevano giacomo giacomo¹⁰.

8 Nell'aneddoto (storicamente infondato) del vecchio generale costretto alla mendicizia quando caduto in disgrazia di Giustiniano.

9 Termine sanscrito significante la ricompensa (positiva o negativa) dell'azione, ripreso nella teosofia della Blavatsky, dottrina iniziatica volta ad ammodernare in senso evoluzionistico dati della cosmologia e antropologia indiane (il principio più noto è quello della reincarnazione, precisamente legata al merito o demerito).

10 « Mi tremavano » (calco del milanese, benché « far giacomo » o « iacomo iacomo » si trovi anche in altre regioni, inclusa la Toscana).

«ERMETICI»

CARLO BO

Nato a Sestri sulla Riviera di Levante nel 1911, vive tra Milano e Urbino, della cui Università è rettore. Ha trascorso a Firenze gli anni decisivi della sua formazione, legato all'ambiente cattolico del « Frontespizio » (ma insufflando nella rivista dello Strapaese cattolico un'aria tanto diversa da potervi pubblicare, 1938, il saggio *Letteratura come vita*, poi incluso in *Otto studi*, che sembrò contenere il programma del cosiddetto ermetismo); poi inserito nell'orbita degli antichi solariani arroccati attorno a « Letteratura », nella cui collezione uscì (sempre 1938) quella monumentale tesi *Delle immagini giovanili di Sainte-Beuve* che fu (dopo il volumetto su *Jacques Rivière*, 1935) il primo libro del fecondissimo critico.

Ermetismo si può intendere in varî modi; e meno importante è l'etimologia documentaria, ovviamente deprezzativa (come suole accadere di molte etichette storico-letterarie), dipendente dal libro del critico di ascendenza crociana Francesco Flora (1936) intitolato appunto *La poesia ermetica*: libro che condannava come arbitrariamente ellittica e smodatamente analogica la poesia postsimbolista esemplificabile con Valéry e Ungaretti, proprio gli idoli polemici del Croce. In realtà furono soprattutto chiamati, o si lasciarono chiamare, ermetici uomini più giovani di almeno una generazione, stretti a una dichiarazione di poetica piuttosto, o comunque prima, che a una pratica di poesia, e dunque versati nel « genere » critico, sia pure inteso letterariamente anziché razionalmente. Dell'ermetismo in questa forma Bo fu senza dubbio il capofila; e la sua critica fu un lungo, inesauribile, irrazionale discorso (qualcuno ha parlato giustamente, pensando alla raccolta di Paul Éluard *Poésie ininterrompue*, di « critica ininterrotta »), nel quale i testi, relativamente indifferenziati, servono da pretesto o da occasione autobiografica: d'un autobiografismo peraltro non storico bensì generale, riguardante l'uomo nella sua situazione problematica verso il mondo (e per questo si è anche voluto discorrere di esistenzialismo, s'intenda però d'un esistenzialismo cristiano secondo certo modo francese). Patrona di tale atteggiamento fu sentita la cultura letteraria cattolica nella sua punta allora più avanzata, cioè la francese di Rivière e di Charles Du Bos; punta che, sull'esempio dell'interpretazione mistica e conoscitiva data al primo dei poeti *voyants*, Rimbaud, dai convertiti Claudel e Rivière, si estese ben presto a tutto il movimento poetico che avanzasse istanze di conoscenza metarazionale attraverso la poesia, al surrealismo insomma, meno secondo l'intrepido sondatore dell'inconscio e teorico della scrittura automatica André Breton che secondo il suo lirico interprete Paul Éluard.

L'instancabile esplorazione critica (ma nel senso accennato) di Bo si annetté, attraverso una fitta serie di saggi (poi raccolti in volumi) e traduzioni e antologie, la maggior parte della letteratura italiana contemporanea o vociana, dell'avanguardia francese (coi suoi precedenti ottocenteschi), dell'avanguardia spagnola. Fu una larga operazione antistoricistica e antipositiva, antitetica com'è ai canoni della distinzione e dell'obiettività testuale. Tuttavia, diversamente dal connotato rivoluzionario delle avanguardie in universale e del surrealismo in particolare, il loro studioso si è presto inserito nei quadri dirigenti della cultura ufficiosa, sia semplificando in sedi divulgative i referti della sua sempre attivissima lettura, sia fornendo alla grande stampa

borghese suggerimenti moralistici, pure assai generali, nello spirito della Chiesa post-conciliare.

Bo è, per la stessa natura effusa della sua scrittura, un autore che è quasi impresa disperata antologizzare. Anche se avrebbero maggior interesse storico pagine dell'immediato anteguerra, si è perciò preferito rappresentarlo con uno scritto recente già tagliato nella misura dell'« elzeviro » giornalistico (tratto dalla raccolta del 1967 intitolata *La religione di Serra*, presso il Vallecchi di Firenze), e per di più vertente su un fatto di viva attualità anche fuori della Francia, il *nouveau roman* o *École du Regard* secondo la variante di Robbe-Grillet (scrittore oggi peraltro, dopo *L'année dernière à Marienbad*, dedito prevalentemente al cinematografo). Estremamente indicativo come la complicità assiduamente mostrata da Bo nei riguardi dell'avanguardia trovi un limite che lo ferma innanzi al *dégagement* (disimpegno) politico e ideologico inerente all'in tutto positivo e ateo *nouveau roman*.

DA « LA RELIGIONE DI SERRA »

UN ROMANZIERE NEL LABIRINTO

Dire romanziere forse non è esatto, anzi è addirittura fuori posto, trattandosi di uno scrittore che non crede più al romanzo come genere o parla di romanzo al futuro. Lo scrittore — i lettori l'avranno già capito — è Alain Robbe-Grillet che, a ragione o a torto, passa per il capofila della scuola del *nouveau roman* e ad ogni modo ne è il rappresentante più severo, più ligio all'interpretazione chiusa della nuova estetica.

Giovane (ha appena trentasette anni, essendo nato a Brest nell'agosto del 1922) Robbe-Grillet arriva alla letteratura dalla tecnica e basta leggere una sua pagina per averne la conferma. Diplomato in agraria ha lavorato per i primi anni per l'Istituto nazionale di Statistica e in un secondo tempo è passato a ricerche biologiche, viaggiando alle Antille e nell'Africa Nera. Oggi dirige una casa editrice¹, la stessa in cui sono apparsi i suoi quattro libri di « descrizione » *Les Gommès* nel 1953, *Le Voyeur* nel '55, *La Jalousie* due anni dopo (tradotta nelle edizioni Einaudi) e finalmente il recentissimo *Dans le labyrinthe*.

Robbe-Grillet è convinto, con gli altri compagni occasionali della nuova scuola (ognuno di essi è infatti attento a mettere in rilievo la mancanza di collaborazione e l'autonomia del proprio lavoro: lo dice lui e lo ripetono Nathalie Sarraute, Michel Butor, Marguerite Duras²), che il vecchio romanzo, così come

1 Le Éditions de Minuit, che hanno anche pubblicato (si veda la nota seguente) Beckett, Butor, Simon, Pinget, Gegauff ecc., e della Sarraute il primo libro (*Tropismes*), della Duras *Moderato cantabile*.

2 Rappresentanti, benché tra loro assai diversi, di quello che è stato chiamato l'« antiromanzo » (il saggio programmatico di Robbe-Grillet a cui s'allude in principio s'intitola *Une voie pour le roman futur*): esso si fonda infatti sul rifiuto della convenzione psicologica e sulla distruzione del personaggio (ne sono dunque a vario titolo precursori Pirandello, Proust, Joyce). Il cosiddetto « nuovo romanzo »

si è venuto definendo attraverso i secoli, è morto senza possibilità di resurrezione. Una volta ammesso il principio della fine del romanzo classico e soprattutto quello della sua inefficienza dal punto di vista della verità e dell'autenticità, si tratta di ricominciare a parlare, considerando finalmente la realtà in una luce distaccata e fredda, attraverso un'indagine puramente astratta, di tipo scientifico. Fino a ieri, fino a Proust, fino a Joyce, anche fino agli ultimi pseudo-iconoclasti Sartre e Camus³, il romanziere era un uomo che, di fronte alla realtà, si poneva delle domande, inseguiva una risposta, anche se in ultima analisi la prova che riuscivano a ricavare dalla ricerca, presentava un margine minimo di validità e, il più delle volte, tutto si risolveva in un nulla di fatto e in una sconfitta.

Per Robbe-Grillet, il semplice porsi delle domande, l'idea di aggredire la realtà con una sia pur minima riserva mentale, costituisce una mancanza di lealtà intellettuale e un errore dal punto di vista della descrizione.

In sostanza il nuovo romanziere o, come egli più prudentemente suggerisce, il romanziere del futuro, deve limitarsi alla descrizione, tanto meglio se questa descrizione sarà totale e si risolverà in una moltiplicazione all'infinito di piccoli disegni minuziosi, di carte geografiche degli oggetti. Da aggiungere che l'uomo non ha nessuna possibilità d'ingresso in questo mondo di puri oggetti: né l'uomo visto da romanziere, né l'uomo che si nasconde sotto gli abiti, sotto il trucco del « romanziere ». Tutto dovrebbe essere giuocato fra un giuoco impassibile e soprattutto non governabile, e la tavola infinita delle cose, degli oggetti che illustrano l'esistenza stessa del mondo. Come si vede, lo scrittore obbedisce a un principio di onestà intellettuale e di pulizia. Il suo ragionamento è fin troppo semplice: una volta riconosciuta l'insufficienza dei vecchi strumenti psicologici, realistici, naturalistici del vecchio romanzo, è opportuno farsi qualche domanda di carattere generale, anzitutto ricostituendo nell'inanimato, nel non-umano l'immagine

(*nouveau roman*) è stato anche definito *École du Regard* (ciò vale soprattutto per Robbe-Grillet, oggetto del presente saggio di Bo), riducendosi rigorosamente a un minuzioso naturalismo fenomenico (e allora, dei classici, il patrono è Flaubert). La Sarraute, del 1902, di origine russa, è nota specialmente per *Portrait d'un inconnu* (1949). *Le planétarium* (1959), *Les fruits d'or* (1963), tradotti anche in italiano. Assai più giovani la Duras (del 1914), la quale del resto al raggruppamento si può unire meno per il più conosciuto romanzo, *Un barrage contre le Pacifique* [in italiano *Una diga sul Pacifico*], che per altre prove più tarde, e soprattutto Michel Butor, autore di *Passage de Milan*, *L'Emploi du Temps*, *La Modification* ecc. Piuttosto che la Duras, si sogliono raggruppare coi tre maggiori citati (tutti ugualmente saggisti) Claude Simon, Robert Pinget, Maurice Blanchot, Paul Gegauff ecc., oltre al franco-irlandese, celebre soprattutto come drammaturgo, Samuel Beckett (già intimo di Joyce).

3 Due dei più notori saggisti e romanzieri dell'esistenzialismo francese, entrambi titolari del premio Nobel (benché il primo, per ragioni politiche, non l'abbia voluto riscuotere): Jean-Paul Sartre (nato nel 1905), filosofo fortemente influenzato da Husserl e Heidegger, cui l'attività narrativa (il romanzo *La nausée*, 1939, la raccolta di racconti *Le mur*, la trilogia *Les chemins de la liberté*), di cultura eminentemente eclettica (Gide, Dos Passos, Malraux, Moravia), e i mordenti e abili drammi (*Les mouches*, *Huis-clos*, *Les mains sales* ecc.) fornirono la base di popolarità necessaria per sostenere la parte dell'intellettuale « impegnato » (*engagé*), la cui protesta contro l'ordine della borghesia conservatrice (ne è organo la rivista « *Les Temps modernes* ») a intermittenza si associa o si dissocia dalla posizione dei vari comunismi; il francese d'Algeria Albert Camus (1913-1960), la cui produzione narrativa (specialmente i romanzi *L'étranger* e *La peste*) e teatrale attesta pure un pragmatismo procedente dalla coscienza dell'assurdo e in rivolta contro di esso, ma dove l'angoscia esistenziale è scevra di elaborazione fenomenologica e di fermenti marxisti.

stessa del mondo. Ora, se si parte da un punto così lontano, ne deriva che prima di arrivare all'uomo e alla sua storia, dovremmo lasciar passare ancora molto tempo.

Ed è quello che ha osservato scrupolosamente il Robbe-Grillet. Nel giro di sei anni quanti sono quelli dell'attività pubblica dello scrittore, la sua volontà di descrizione non si è ancora avvicinata all'immagine dell'uomo, almeno in modo sensibile; tale da far dire ai suoi lettori, « ci siamo, ora bisognerà riprendere il vecchio discorso, troncato di colpo al fallimento degli ultimi esperimenti del romanzo classico ». In quest'ultima prova, non ci sono uomini identificabili, anche se per avventura sappiamo che il protagonista (adoperiamo il termine per pura comodità) è un soldato. Caso mai, se c'è da fare un'osservazione, Robbe-Grillet si è servito di una trama. Beninteso di un filo di trama, perché in nessun modo riesce a costituire una « storia », l'ossatura di un racconto.

Il soldato di un esercito sconfitto per mantenere una promessa deve consegnare una scatola al padre di un compagno, in una città che non conosce. L'appuntamento telefonico non avendogli consentito di capir bene il luogo dell'incontro, il soldato gira a vuoto nel labirinto. La città sta per essere occupata dal nemico e il soldato muore senza aver trovato il padre dell'amico. Inutile aggiungere che nella scatola non c'erano che delle lettere e poche cose senza alcun valore.

Fine obbligata, sarebbe stato ingenuo pensare che nella scatola ci fosse la chiave del mistero che aveva acceso l'intelligenza del lettore. Eppure anche se non c'è l'uomo, se non ci sono sussulti di ordine psicologico, si ha l'impressione che la lastra di ghiaccio che fino alla *Jalousie* aveva protetto e un po' schiacciato la visione del mondo di Robbe-Grillet si sia leggermente incrinata. Quello che accade nel giuoco del labirinto, se non tende a fondersi in allegoria, in simbolo, non ne resta però molto lontano: almeno nel senso che il lettore avverte una specie di partecipazione da parte del descrittore. Quell'onda di angoscia che travolge il lettore del *Castello* kafkiano⁴ ha qui un suo peso. Con il soldato, nel labirinto c'è Robbe-Grillet e ci siamo anche noi.

È vero che l'immagine stessa di labirinto esclude qualsiasi idea di riscatto, soffocando ogni sospetto di ricerca che non sia la ricerca scientifica, lo scrupolo di misurazione a cui soggiace Robbe-Grillet. Anzi siamo disposti ad accettare quello che vi legge un critico di stretta osservanza oggettiva, vale a dire che la descrizione del labirinto è fatta apposta per farci sentire il vuoto in cui ci muoviamo. Ma se è così, Robbe-Grillet ha fatto un altro passo indietro nella interpretazione della realtà: gli oggetti non sarebbero più dei limiti, e il compito dello scrittore non andrebbe al di là della semplice registrazione del caos inanimato.

⁴ Col *Processo e America*, uno dei tre incompiuti capolavori lasciati postumi dal grande iniziatore della letteratura dell'angoscia (il castello è la sede dell'irraggiungibile autorità, di cui si palesano solo, nell'interminabile attesa, futili subalterni).

Potremmo continuare all'infinito, tanto la scuola occasionale del nuovo romanzo (anche l'Italia si prepara a subire — almeno dal punto di vista della moda — i contraccolpi delle sue suggestioni: Feltrinelli ha pubblicato di Nathalie Sarraute, *Ritratto d'ignoto*, *Tropismi* e *Conversazione e sottoconversazione*, con prefazione di Sartre, e Mondadori *La modificazione* del Butor) è una sorgente di problemi critici. Ciò che invece ci lascia perplessi, è l'idea che queste descrizioni ci siano presentate come « romanzi ». Uno scrittore che si prepara a scrivere non è ancora uno scrittore pieno, è uno scrittore bloccato. Flaubert quando fa la pianta della casa di *Madame Bovary* è uno scrittore che lavora con coscienza e scrupolo, ma diventa Flaubert solo quando mette in moto la macchina, in parole povere quando crea situazioni e personaggi.

Ora tutti questi scrittori, in testa il Robbe-Grillet che è il più tenace, il « duro » della compagnia, da diversi anni li vediamo seduti a delle macchine che sembrano perfette, ma poi si limitano a far andare il motore a folle. Non sarebbe venuto il momento di scrivere i romanzi vincendo il terrore o la diletta-
tazione delle poetiche?

15 ottobre 1959

SALVATORE QUASIMODO

Nato nel 1901 a Modica presso Ragusa (l'invalsa pronuncia sdrucchiola del cognome non corrisponde all'originaria, piana); ha vissuto a Milano, dopo aver esercitato professioni tecniche in vari luoghi d'Italia. Nel 1959 ricevette il premio Nobel per la letteratura. È morto a Napoli nel 1968

Quasimodo fu una scoperta di « Solaria », nelle cui edizioni uscì (1930) il suo primo libro di versi, *Acque e terre*. Le raccolte successive, talora antologicamente comprensive delle precedenti, sono fino alla guerra: *Oboe sommerso* (1932), *Odore di eucalyptus* (1933), *Erato e Apollion* (1936), *Ed è subito sera* (1942). Una svolta è rappresentata dalle poesie per la Resistenza, *Con il piede straniero sopra il cuore* (1946), cui tennero dietro, con notevole anche se non esclusivo impegno di poesia civile, *Giorno dopo giorno* (1947), *La vita non è sogno* (1949), *Il falso e vero verde* (1956), *La terra impareggiabile* (1959). La silloge di *Tutte le poesie* (la prima sono le *Poesie* del 1938) è del 1960, ma sarebbe imprudente trascurare le liriche tralasciate in questo « corpus » dall'aspetto definitivo. Le numerose traduzioni da varie lingue, particolarmente quelle dai *Lirici greci* (1940), integrano necessariamente l'esercizio stilistico.

Quando dai detrattori della poesia moderna fu inventata l'etichetta di ermetismo, il giovane Quasimodo poté passarne per l'esponente forse più emblematico. Un sogno di sensazioni e sentimenti dichiaratamente legati ai miti mediterranei ambiva a trasferirsi in una materia verbale incorruttibile, lapidea, lucidissima. E legittimamente si sarebbe potuto parlare di ideale traduzione dal greco prima e senza che le effettive versioni fornissero la letteralità della chiave: nel senso che una sfera di oggetti puri tende a sillabarsi con novità, più esattamente che metrica, prosodica, cioè di raggruppamenti accentuativi (nell'aspetto prosodico dell'esperienza è palese il riconosciuto insegnamento di Ungaretti). Il desiderio di « eterno » si palesa in un' infallibile spia grammaticale: sostantivi non « attualizzati » o comunque determinati da articoli, così nella traduzione (« giovinezza dilegua », « a me non ape, non miele ») come nell'originale proprio (« soave amico mi desta »). Imprevedibile, e assai fecondo, l'incontro di questa, come fu definita, « poetica della parola » con le occasioni intensamente storiche, non di rado propriamente politiche, del dopoguerra. Una certa sfasatura nella critica fa sì che gli interventi più autorevoli riguardino la prima fase di Quasimodo, senza accompagnarlo adeguatamente fino alla *Terra impareggiabile*.

Alla scelta praticata in *Tutte le poesie* (per l'editore Mondadori di Milano), con l'indicazione delle raccolte originali, segue un esempio di versione (da *Lirici greci*, per lo stesso editore).

DA «ACQUE E TERRE»
VENTO A TÌNDARI¹

Tìndari, mite ti so
fra larghi colli pensile sull'acque
dell' isole dolci del dio,
oggi m'assali
e ti chini in cuore.

Salgo vertici aerei precipizi,
assorto al vento dei pini,
e la brigata che lieve m'accompagna
s'allontana nell'aria,
onda di suoni e amore,
e tu mi prendi
da cui male mi trassi
e paure d'ombre e di silenzi,
rifugi di dolcezze un tempo assidue
e morte d'anima.

A te ignota è la terra
ove ogni giorno affondo
e segrete sillabe nutro:
altra luce ti sfoglia sopra i vetri
nella veste notturna,
e gioia non mia riposa
sul tuo grembo.

Aspro è l'esilio,
e la ricerca che chiudevono in te
d'armonia oggi si muta
in ansia precoce di morire;
e ogni amore è schermo alla tristezza,
tacito passo nel buio
dove mi hai posto
amaro pane a rompere.

Tìndari serena torna;
soave amico mi desta

¹ Aerea località su un colle proteso verso il golfo di Patti (in provincia di Messina, che resta la città formativa di Quasimodo): ivi sono le rovine dell'antica Τυνδαρίς. « Esilio » è la lontananza dall'isola natia.

che mi sporga nel cielo da una rupe
e io fingo timore a chi non sa
che vento profondo m' ha cercato.

DA «ERATO E APOLLION»
DEL MIO ODORE DI UOMO

Negli alberi uccisi
ululano gli inferni:
Dorme l'estate nel vergine miele,
il ramarro nell'infanzia di mostro.

Del mio odore di uomo
grazia all'aria degli angeli,
all'acqua mio cuore celeste
nel fertile buio di cellula.

DA «CON IL PIEDE STRANIERO SOPRA IL CUORE»
ALLE FRONDE DEI SALICI

Il tema è ispirato al salmo per la cattività degli Ebrei in Babilonia (« Super flumina Babylonis »), dove appunto: « In salicibus in medio eius suspendimus organa nostra »; e « Quomodo cantabimus canticum Domini in terra aliena? ». È anche un ricordo del finale « Beatus qui ... allidet parvulos tuos ad petram ».

E come potevamo noi cantare
con il piede straniero sopra il cuore,
fra i morti abbandonati nelle piazze
sull'erba dura di ghiaccio, al lamento
d'agnello dei fanciulli, all'urlo nero
della madre che andava incontro al figlio
crocifisso sul palo del telegrafo?
Alle fronde dei salici, per voto,
anche le nostre cetre erano appese,
oscillavano lievi al triste vento.

DA «*LA TERRA IMPAREGGIABILE*»

AL PADRE

Rievocazione del terremoto di Messina (28 dicembre 1908), dove il padre del poeta, capostazione (il berretto rosso indica gli addetti al movimento), fu trasferito da Terranova di Sicilia (oggi Gela) tre giorni dopo la catastrofe.

Dove sull'acque viola
era Messina, tra fili spezzati
e macerie tu vai lungo binari
e scambi col tuo berretto di gallo
isolano. Il terremoto ribolle
da tre giorni, è dicembre d'uragani
e mare avvelenato. Le nostre notti cadono
nei carri merci e noi bestiame infantile
contiamo sogni polverosi con i morti
sfondati dai ferri, mordendo mandorle
e mele disseccate a ghirlanda. La scienza
del dolore mise verità e lame
nei giochi dei bassopiani di malaria
gialla e terzana gonfia di fango.

La tua pazienza
triste, delicata, ci rubò la paura,
fu lezione di giorni uniti alla morte
tradita, al vilipendio dei ladroni
presi fra i rottami e giustiziati al buio
dalla fucileria degli sbarchi, un conto
di numeri bassi che tornava esatto
concentrico, un bilancio di vita futura.

Il tuo berretto di sole andava su e giù
nel poco spazio che sempre ti hanno dato.
Anche a me misurarono ogni cosa,
e ho portato il tuo nome
un po' più in là dell'odio e dell'invidia.
Quel rosso sul tuo capo era una mitria,
una corona con le ali d'aquila.
E ora nell'aquila dei tuoi novant'anni
ho voluto parlare con te, coi tuoi segnali
di partenza colorati dalla lanterna

notturna, e qui da una ruota
imperfetta del mondo,
su una piena di muri serrati,
lontano dai gelsomini d'Arabia
dove ancora tu sei, per dirti
ciò che non potevo un tempo — difficile affinità
di pensieri — per dirti, e non ci ascoltano solo
cicale del biviere ¹, agavi lentischi,
come il campiere ² dice al suo padrone:
« Bacciamu li mani ». Questo, non altro.
Oscuramente forte è la vita.

ALLA NUOVA LUNA

Uscito sull' « Unità », per il lancio del primo satellite artificiale (lo « Spùtnik »
[= satellite] sovietico dell'ottobre 1957).

In principio Dio creò il cielo
e la terra, poi nel suo giorno
esatto mise i luminari ¹ in cielo
e al settimo giorno si riposò.

Dopo miliardi di anni l'uomo,
fatto a sua immagine e somiglianza,
senza mai riposare, con la sua
intelligenza laica,
senza timore, nel cielo sereno
d'una notte d'ottobre,
mise altri luminari uguali
a quelli che giravano
dalla creazione del mondo. Amen.

1 Acquitrino, qui probabilmente quello fra Terranova (Gela) e la stazione di Dirillo (si veda il passo dalla *Garibaldina* di Vittorini), lungo il tratto Licata-Ragusa della linea da Caltanissetta a Siracusa.

2 Guardiano della proprietà agricola (tipico della Sicilia).

1 La parola della *Genesi* secondo la Vulgata (« Fiant luminaria in firmamento caeli »).

DA «*LIRICI GRECI*»

TRAMONTATA È LA LUNA

[DA SAFFO]

Fusione di più frammenti saffici.

Tramontata è la luna
e le Pleiadi a mezzo della notte;
giovinezza dilegua,
e io nel mio letto resto sola.

Scuote l'anima mia Eros,
come vento sul monte
che irrompe entro le querce;
e scioglie le membra e le agita,
dolce amaro indomabile serpente.

Ma a me non ape, non miele;
e soffro e desidero.

LIBERO DE LIBERO

Nato a Fondi (nell'attuale provincia di Latina) nel 1906, vive a Roma. È uno dei migliori rappresentanti non, come generalmente si assume, del cosiddetto ermetismo, ma di un vero e proprio surrealismo italiano, ciò che per esempio lo allontana da Quasimodo e più sottilmente lo distingue dal pur vicino Sinisgalli: nessi di immagini eccentriche, espresse in ritmi sincopati (precorsi pure da certo D'Annunzio, così nella *Figlia di Iorio* «prendere vite, in giorno di nozze»; ad essi si assimila anche l'endecasillabo tradizionale), si svolgono attorno al mito d'un io compiaciuto e selvaggio, incorniciato d'un' Italia arcaicissima, e la loro più vera natura è di epigrammi (al modo greco), anche quando composti in più estese elegie e melopee.

Dalla raccolta (Milano, Mondadori, 1949), *Banchetto* (l'ultima, 1971, è *Madrigali*, ma nella più recente produzione prevale la narrativa), si riproduce un epigramma in cui l'ingegnosità e l'arguzia non obliterano la commozione dell'uomo solo. Nell'antologia, curata dall'autore, *Romanzo* (presso lo Scheiwiller di Milano, 1965) il titolo diventa *Convegno con brindisi*.

DA «BANCHETTO»

CONVEGNO

Bevo e tu, luna compagna, mi dai l'ombra
e a bere il nostro vino siamo in tre,
a goderci nel breve recinto.
Ma presto tu, luna, anneghi nel bosco,
strappandomi l'ombra dalle spalle,
e il brindisi si chiude del convegno.
Piangere dovresti tu (luna, non tu)¹
che mi vuoi senz'ombra e senza luna.

¹ Il poeta precisa che l'interlocutore è qui la luna, non l'insensibile oggetto dell'amore.

LEONARDO SINISGALLI

Nato a Montemurro (in provincia di Potenza) nel 1908, ingegnere, funzionario pubblicitario di grandi complessi industriali e commerciali a Milano e a Roma, dove attualmente risiede. Interpretando euristicamente le matematiche come fonte d'inesauribile fantasia, ne ha tratto impulso, un po' come in giovinezza Paul Valéry (che a Montpellier aveva studiato matematica), per spunti d'una rappresentazione non convenzionale della realtà: questi scritti, che per la loro parte più epigrammatica sembrano inverare certa ambizione rondistica del ritratto o autoritratto morale (da Cardarelli a Raimondi), sono riuniti nella raccolta *Furor mathematicus* (ultima edizione 1967). In poesia, entrato nel solco analogico tracciato da Ungaretti, ma memore anche dell'emblematico repertorio meridionale e del nuovo sentimento prosodico di Quasimodo, ha svolto esperimenti di forte riduzione melodica in parallelo dapprima con De Libero: prosciugata ogni pompa dell'invenzione barocca, si dissecca sulla sua pagina un gioco puro d'immagini che può ricordare l'Antologia o la poesia orientale (anche degli «scherzi» quasi settecenteschi di Mallarmé era paradigma il cinese «dal cuore limpido e sottile»), o meglio ancora le composizioni brevi di uno Strawinski, di un Bartók, di un dodecafonista. Dopo le serie della prima maturità (si possono segnalare *Campi Elisi*, *Vidi le Muse*, *I nuovi Campi Elisi*), quest'orientamento si fa luce in esigue raccolte di stremata eleganza (quali *Quadernetto alla polvere*, *La vigna vecchia*, *Banchetti*, *Cineraccio* ecc.). Eccellenti album d'immagini pure, in una sintassi denudata d'eloquenza e come disarticolata, sono anche le prose evocative della natia Lucania (*Fiori pari fiori dispari*, 1945, e *Belliboschi*, 1948, dal titolo, per «bei boschi», così tipicamente meridionale). Un tipo d'intelligenza fuor del comune, assistito da una cultura altrettanto peregrina (benché qui sia l'umanesimo a dilatarsi all'informazione scientifica e non viceversa), assicura a Sinisgalli una collocazione del tutto particolare.

Una poesia da *Vidi le Muse* (la raccolta, del 1943, è ora inclusa nel volume *Poesie di ieri*, presso il Mondadori di Milano) è seguita da un capitolo di *Belliboschi* (per il medesimo editore).

DA « VIDI LE MUSE »

DOVE LATRA LEGGERA

Per una visita a un antico ipogeo, forse a Tarquinia.

Dove latra leggera l'anima dei cani
E il grido del fanciullo si tende al guizzo
Della fionda, e di tutto il giorno è vano
Ogni altro segno (questa vena grossa
Sul dorso della mano), il 14 luglio
Sono sceso nel regno dei morti, tra i gatti
E le pernici che fan festa sotto i tavoli.
Resterà in queste parole l'ebbrezza
Della mosca nel sole, l'occhio
Del cacciatore indifferente?

DA « BELLIBOSCHI »

LO SCHELETRO CINTO D'ORO

Chi si avventura fino alle coste dell' Jonio o del Tirreno alla scoperta degli italoti, oltre che delle sacramentali pasticche di chinino, bianche o rosse ¹, deve esser provveduto di un buon coltello a punta ritorta, simile ad una piccola roncola. Non per difendersi dalle ombre del Culpizzuto o di Ninco Nanco, e di altri *gangsters* indigeni, ma per poter alla giusta stagione (fine di primavera e principio di autunno) assaporare il frutto orfico per eccellenza, il bulbo agrodolce, rosa-viola del lampascione ². È una pianta gigliacea che spunta selvaggia come l'asfodelo sugli altipiani siccitosi. A un palmo da terra, sotto la spighetta azzurra, giace diritto, protetto da una camicia di squame, l'ovetto vegetale difeso da un ventriglio di piccole uova. Un po' meno grosso dell'aglio, non è diviso in spicchi, ma è composto di varie tuniche concentriche come la cipolla. Non ha effetto afrodisiaco e non è neppure ipnotico: è fundamentalmente sciapo, e purgativo. A cuocere i lampascioni ci vuol poco: bastano tre dita di olio che non tocchino mai il punto di bollore, un fuoco di legna lento e una teglia di creta. Il lampascione

1 Contro la malaria (eliminata solo con la seconda guerra mondiale), nelle confezioni del Monopolito di Stato.

2 Nome meridionale (in Toscana si può avere anche *lambagione*, ma più spesso *cipolla canina* o definizione affine) del *Muscari comosum*, in Linneo *Hyacinthus comosus*.

va mangiato quasi crudo. Ripudia ogni specie di condimento, perfino il sale e l'aceto. Strappato il bulbo maggiore, la radice cistosa ³ deve essere lasciata sottoterra.

Fu una mattina del 1813 che un pastore di Armento ⁴, tal Nicola Dimastro-rocco, conduceva al pascolo la sua scrofa e dodici porcellini, in una contrada, la Serra Lustrante, a mano destra del torrente Favaletto e sita a uguale distanza tra Guardia Perticara ed il suo paese di nascita. Zufolava nel fischiotto e guidava la piccola mandria coi tipici urli gutturali dei pastori di porci (*chrrr, chrrr*, oppure *ischih! ischih!*) e lanciava sassi con una giustezza miracolosa a pochi centimetri dal muso dei maialetti per orientarne la pista. Si era seduto sotto una quercia, poi si era disteso per assopirsi. Erano i primi caldi meriggi della stagione ed il ragazzo, supino con le ginocchia rialzate, aveva appoggiata la testa sulla giacca piegata a cuscino per vigilare la sua nidiata. Guardò a fiore di terra una vasta piana di spighette azzurre. Non era molto distante da lui. La scrofa, proprio sul limite di quel prato, si era riversa per terra e i piccoli grugnivano e succhiavano latte dai suoi dodici capezzoli. Si addormentò disteso verso il sole.

Nicola Dimastrorocco aveva poco più di quindici anni quel giorno di maggio del 1813. A quindici anni si ha tanta voglia di dormire e di stendersi. E la primavera è ingannatrice, ti arrotola nei suoi lacci, ti fiacca le membra. Nicola si svegliò che il sole era lì dietro i suoi piedi, e una dolce brezza muoveva a poca distanza da lui le spighette dei lampascioni. Si stropicciò gli occhi, infilò la giacchetta, si guardò intorno. Non trovò nulla e pensò che la luce del sole gli avesse abbagliata la vista. Cominciò dolcemente a chiamare le sue bestie: *chrrr, chrrr, chrrr*. Si aggrappò al fusto della quercia, si portò su di qualche metro, gridò: *ischih! ischih! ischih!* Non vedeva, non udiva nulla. Era disperato.

Scese giù, provò a zufolare con il suo fischiotto. E stava rivolto in tutt'altro verso, quando un piccolo grugnito, il grugnito di un maialetto così simile al pianto ed al riso di un bambino in fasce, lo fece trasalire di gioia. Uno dietro l'altro i dodici porcellini gli corsero incontro, e, sempre felici, quasi pazzi, caracollanti, lo trascinarono ad una cinquantina di metri da quel sito, presso una tomba dove la scrofa col muso duro e frenetico faceva scempio di uno scheletro. Il ragazzo non ebbe paura di quell'apparizione. Aveva visto giocare tante volte i maiali con una tibia, con una scapola, con un teschio su quella pianura. Tuttavia non aveva mai incontrato uno scheletro, le ossa delle mani, le ossa dei piedi. Uomo o donna, egli non sapeva dire: stava supino, le palme delle mani aperte, i grappoli delle ossa e dei piedi appiattiti. Stretta all'inguine, offuscata dalla polvere scura, vibrava miracolosamente intatta una piccola corona di metallo. Il ragazzo si avvicinava e tenta di afferrare con la mano il magnifico serto. Ma si ritrae, di scatto: gli

³ Le cisti sono le « piccole uova » di sopra.

⁴ Armento (presso il torrente omonimo) e Guardia Perticara (presso il Sauro, di cui il Favaletto è tributario) sono nell'alto bacino dell'Agri, non lontano da Montemurro borgo natale dell'autore. Ancora più a monte è Viggiano, nel cui territorio, in alta montagna, è la Madonna di Viggiano.

è parso di sentir scricchiolare le ossa del morto. Che voglia ghermirlo? Non è accaduto qualcosa di simile al ladro del tesoro della Vergine Nera di Viggiano? Non è rimasto il ladro attaccato alla gabbia della Padrona? Pure quell'oggetto meraviglioso lo attira. Allunga il braccio, chiude gli occhi, sente tinnire i calici d'oro. Fugge.

Ed eccolo sotto la quercia caduto il sole, circondato dai dodici porcellini e dalla scrofa irrequieta. Eccolo in piedi che zuffola, il capo incoronato della mitria scintillante. Le api d'oro che succhiano il miele dai calici ronzano aggrovigliate ai suoi riccioli bruni. Splendono le maiuscole euclidee a ricordo di un'amicizia millenaria. Dicono ⁵:

ΚΡΕΙΘΩΝΙΟΣ ΗΘΗΚΗ
ΤΟΕΙ ΣΤΗΦΑΝΟΝ

Critonio dedicò questa corona.

(1946)

⁵ Non si è intervenuti sul testo.

ALFONSO GATTO

Nato a Salerno nel 1909; nella sua irrequieta vita ha soggiornato a Milano, a Firenze (tra l'altro redasse con Pratolini, nel 1938-1939, il quindicinale letterario « Campo di Marte », una rivista assai caratteristica del cosiddetto ermetismo fiorentino) e a Roma, dove attualmente risiede; è stato carcerato per antifascismo, partigiano, comunista prima ortodosso, poi dissidente.

Fino dai suoi primi libri, *Isola* (1932) e *Morto ai paesi* (1937), è chiara la fisionomia che doveva assegnargli un posto rilevante, ma per la verità poco imitato, nella corrente ermetica: le immagini sono vertiginosamente analogiche, sia nelle singole metafore, sia soprattutto nella loro connessione, ma ciò contrasta con la regolarità della sintassi, talora relativamente ricca, con la complessiva tradizionalità dei ritmi tanto recitativi quanto cantabili, con la frequente pittoricità cromatica della sensazione. Da questo contrasto esce la principale attrattiva di Gatto, perdurante fino ai versi dell'ultimo quindicennio (*La forza degli occhi*, 1954; l'umanissimo gruppo *La madre e la morte*, 1959; *Osteria flegrea*, 1962): quella di un surrealista che, diversamente dai surrealisti veri e propri, indulge di rado alla frase nominale e all'immediatezza in largo senso interiettiva e onomatopeica, istituti che la cultura poetica italiana aveva infatti consumati nel futurismo e nel movimento di « Lacerba ». Di questa carriera un tratto importante è dedicato alle composizioni d'oggetti che fanno pensare al cubismo pittorico (principalmente nella versione di Braque) e al « cubo-futurismo » poetico russo: si allude al volumetto *Amore della vita*, un po' defilato all'attenzione dei lettori per il tragico anno della sua pubblicazione (1944), ma forse non adeguatamente valutato neppure quando è stato ripreso nelle *Nuove poesie, 1941-1949* (continuazione della precedente raccolta di *Poesie*) e ora (1966) nella *Storia delle vittime*. Temperamento assai versatile pur sull'unità di fondo (Gatto ha dato prose lirico-narrative, ha scritto per il teatro e ora per il « cabaret » letterario, ha presentato pittori, dipinge anche in proprio), nella sua fase politica egli si è cimentato in due esperimenti di poesia civile che meritano una menzione particolare: la celebrazione della Resistenza (*Il capo sulla neve*, 1949) e la fiaba populistica per bambini (*Il sigaro di fuoco*, 1945), una delle migliori estensioni della poetica moderna alla letteratura per l'infanzia eseguite da un poeta vero.

Editore di Gatto è attualmente il Mondadori di Milano. L'autore è qui sommariamente rappresentato nella sua fase giovanile (ora in *Poesie*), in quella più nettamente « cubista » (ora nella *Storia delle vittime*), in quella matura, senza dimenticare la poesia che dà il titolo al *Sigaro di fuoco*.

DA « POESIE »

ERBA E LATTE

Quartine a rime alterne, in versi lunghi che per intermittenza si riducono a endecasillabi. Tipico l'uso simbolistico delle preposizioni (« odora *alle* finestre », « tace *in* gradini ») a collegare le sensazioni in modo pseudo-causale, collaborando alla generale atmosfera ellitticamente compatta (« mansueta di campani » vuol significare che la sera è connotata solo dalla frugale e affidante sensazione — siamo certo nella campagna meridionale — dello scampanio di piccoli greggi domestici).

Mansueta di campani, la sera remota
alle finestre pallide di cielo
odora umido, e tace in gradini la casa vuota.
Svanisce, continuo tepore di gelo,

nella bottiglia verde, il latte: nuvole chiare
lontanano nel fioco armonioso tacere
della campagna. Sembra compiuto nel limitare
della mia casa il sonno delle riviere.

Beato volto al sereno, quasi la notte m'apra
continuamente a sgorgare in fragranza.
Tepida e lieve, cauta, mi lambisce una capra:
odora d'erbe e di muschio la stanza.

DA « AMORE DELLA VITA »

VENTO SULLA GIUDECCA

L'intensità elementare della realtà (« ed è rossa la mela » ecc.), sullo sfondo dell'isola veneziana, combacia nella poesia d'amore con l'intensità della passione (« Tutta donna » ecc.).

I venti i venti spogliano le navi
e discendono al freddo
e sono morti.

Chi li spiegherà nel rigoglio
delle accese partenze
ove squilla più forte più forte il mare
e l'antenna sventola il mattino?

Tutta donna tutta forte tutto amore
ed è rossa la mela, giallo il pane
della Pasqua d'aprile ...

Ed eri calda
ed eri il sole, mattone su mattone,
oltre quel muro la campagna il cielo.

DAL «SIGARO DI FUOCO»

IL SIGARO DI FUOCO

La raccolta per bambini a cui questa poesia dà il titolo uscì nel 1945 e reca la seguente dedica: « A tutti i bambini poveri che imparano a vivere da soli e dormono a notte nel ventre d'un grande cavallo immaginario che un giorno volerà, a questi bambini senza tosse e senza sciroppi, ricchi di ogni desiderio, pieni d'occhi, dedico *Il sigaro di fuoco* e l'arcobaleno della libertà ». Nell'applicazione del socialismo alla favola infantile da parte dell'autore antifascista (di poco posteriore è *Il capo sulla neve*, quaderno di « Liriche della Resistenza »), è vivace l'entusiasmo inerente alla stagione della speranza; ma non si sottovaluti la perizia tecnica. Alle due terzine « parallelistiche », come le chiamerebbero gli spagnoli (ABA, ABC), segue una quartina, sempre in endecasillabi (CBCD), in cui, a furia di agganci successivi, l'ultima rima (pur con l'assonanza nella tonica con B, del resto anche A e C assuonavano) resta irrelata e spalanca così la carriera del futuro.

Nel mondo l'uomo che guarda il lavoro
degli altri e tutto dice e nulla sa,
in piedi con la sua catena d'oro ...

Nel mondo l'uomo che guarda il lavoro
degli altri e tutto chiede e nulla dà,
in piedi con un sigaro di fuoco ...

Ma tu bambino sai anche per poco
com'è contento un operaio, avrà
dentro le mani il filo del suo gioco,
la dolce lena dei volani, il canto ...

DA «OSTERIA FLEGREA»

OSTERIA FLEGREA

Impressione di un ritorno nel Sud (i Campi Flegrei sono tra Napoli e Cuma, a ridosso di Pozzuoli). Gioco di rime e di misure classiche, endecasillabo, settenario, quinario (anche « Fissa il gufo / l' invidia della vita » è realmente un endecasillabo con rima interna).

Come assidua di nulla al nulla assorta
la luce della polvere! La porta
al verde oscilla, l' improvvisa vampa
del soffio è breve.

Fissa il gufo
l' invidia della vita,
l' immemore che beve
nella pergola azzurra del suo tufo
ed al sereno della morte invita.

MARIO LUZI

È nato (nel 1914) e vive a Firenze. Per *La barca* (prima edizione 1935) e *Avvento notturno* (1940) va considerato la voce più importante, nell'ambito poetico (i suoi saggi sono di natura meno innovatrice), del cosiddetto «ermetismo» in senso stretto. Ma con le raccolte postbelliche *Un brindisi* (1946), *Quaderno gotico* (1947), *Primizie del deserto* (1952), *Onore del vero* (1957), riunite con le precedenti nel volume *Il giusto della vita* (1960), viene gradatamente prevalendo sul giovanile simbolismo estetizzante ed edonistico una misura riflessiva e discorsiva, che si accentua ancora con *Nel magma* (prima edizione 1963). *Dal fondo delle campagne* (1965, ma anteriore a *Nel magma*) ecc.

Nel canzoniere amoroso che è rappresentato dall'opera poetica di Luzi, assai netto è infatti il contrasto di maniere. In una prima maniera lapidea e quasi parnassiana, gli irrazionali «correlati oggettivi» (consecuzioni d'immagini equivalenti alle occasioni liriche), per usare la celebre definizione di T. S. Eliot, s'intessono di elementi preziosi o per letterarietà verbale (*nitente, occaso* ecc.) o per la natura stessa delle cose (atri, cedri, basalti, erme ecc.) o per l'attribuzione analogica degli epiteti («febbre viola», per di più riferito a basalti; «scabrosi» detto di cavalli, per di più «di febbre», ecc.); fonicamente voluttuoso è anche il gioco regolato delle rime, così come il formarsi di versi di misura tradizionale, soprattutto endecasillabi. *Avvento notturno* potrebb'esser definito l'*Isottee-Chimera* dell'ermetismo; ma nella lirica addotta, *Patìo*, un verso come «vitrei delle città dimenticate», al termine d'un gruppo ternario, ha la dilatazione, rinvenuta da Serra, tipica di certo Pascoli, soprattutto «conviviale». Rammenta ancora questo gruppo e questo verso l'inizio dell'esempio da *Un brindisi*, *Il cuore di vetro* («Ma i tuoi capelli blu dimenticati»), che con *Patìo* ha ancora connessioni lessicali («grida chimeriche», «sguardo di chimera»: tema di D'Annunzio e di Campana), vicinanza metrica (qui sono gruppi di quattro versi a rime alterne, là gruppi di sei con rime fra primo e quarto e fra gli ultimi due), generale affinità di stile: tuttavia «capelli blu», «vetri rotanti», «occhi nichelati», «fari» hanno già una portata meno emblematica e più reale. *Onore del vero*, con sensibili echi delle *Occasioni*, può rappresentare un punto di mediazione: l'esempio fornito, *Sulla riva*, è quasi un «mottetto» nel senso montaliano, in prevalenti endecasillabi senza rime, fondato sull'analogia diretta tra fortunale marino e amici spersi in sorte ignota (e si ascolti «Che fai?», «all'oscuro di te e dei tuoi cari», «Tu dove sei? ti spero in qualche porto ...»). Al termine, per ora, dell'evoluzione (ma i versi più recenti, usciti in rivista, mostrano un Luzi in continua crescita) è una sorta di prosa pausata in cui s'incide una spietata analisi di rapporti umani, in linguaggio assai risentito ma ormai di nobile estrazione saggistica (nell'esempio da *Nel magma*, *In due*, «gelosia senile», «potenze della mente», «limite possessivo», «specie dimessa» ecc. hanno sostituito, tutt'altro che con diminuzione di poesia, gli antichi miraggi, prismi, «portici fuggiaschi»).

Gli esempi sono dati, dal *Giusto della vita* (per il Garzanti di Milano) e da *Nel magma* (dal 1966 presso il medesimo editore), secondo l'ordine cronologico.

DA « *AVVENTO NOTTURNO* »

PATIO

Forse è un'ombra del cuore l'orrore che disarmo
e raggela sui vetri lo stupore
delle grida chimeriche negli atrî.
Arrossano le mele sulle fioche erbe di Parma
e il tuo sguardo in altrui sguardi succede.
Il colore dei cedri sul marmo ti precede.

Ma il vento soffermato sulle oscure lanterne,
sul tuo viso riflesso nei miraggi
vitrei delle città dimenticate!
Si fondono irraggiate dalle bianche lucerne
della sera le tue immagini strane
mentre uguagli nitente le mutevoli diane.

Nulla più che un chiarore s'avvicina agli spalti,
alle corna spettrali dei palazzi,
il vuoto s'avvicenda nelle cave
specchiere, nella febbre viola dei basalti.
La tua forma nell'aria si ripete
lungo un prisma ammaliato e una pallida rete.

DA « *UN BRINDISI* »

IL CUORE DI VETRO

Ma i tuoi capelli blu dimenticati
al fuoco dei riflessi lungo i vetri rotanti,
la tua immagine fredda dagli occhi nichelati
ripetuta dai fari sconsolanti!
Si sperde propagato dalle bianche pareti
della sera il tuo sguardo di chimera,
il tuo sguardo incostante riacceso dagli inquieti
chiarori delle spiove ¹ d'un'altra primavera:

¹ Deverbale di rapida efficacia (ai vocabolari è noto solo l'inusabile *spiovimento*).

io ricordo nell'aria l'occhio inerme
della luna e un brio pallido d'ulivi,
un'iride addolcita dallo sguardo dell'erme
deposta sopra il vento triste per i declivi;
la forma del silenzio e d'una rosa
nel cielo senza occaso,
un viso ch'evitando di piangere riposa
della sua vita restituita al caso.

Sfigurata ora penetra una lancia
celeste lungo i portici fuggiaschi,
i cavalli di febbre nel baglior dell'arancia
trascorrono scabrosi verso i lenti piovvaschi.

DA «ONORE DEL VERO»
SULLA RIVA

I pontili deserti scavalcano le ondate,
anche il lupo di mare si fa cupo.
Che fai? Aggiungo olio alla lucerna,
tengo desta la stanza in cui mi trovo
all'oscuro di te e dei tuoi cari.

La brigata dispersa si raccoglie,
si conta dopo queste mareggiate.
Tu dove sei? ti spero in qualche porto ...
L'uomo del faro esce con la barca,
scruta, perlustra, va verso l'aperto.
Il tempo e il mare hanno di queste pause.

DA «NEL MAGMA»
IN DUE

« Aiutami » e si copre con le mani il viso
tirato, roso da una gelosia senile,
che non muove a pietà come vorrebbe ma a sgomento e a orrore.
« Solo tu puoi farlo » insistono di là da quello schermo

le sue labbra dure
e secche, compresse dalle palme, farfugliando.
Non trovo risposta, la guardo
offeso dalla mia freddezza vibrare a tratti
dai gomiti puntati sui ginocchi alla nuca scialba.
« L'amore snaturato, l'amore infedele al suo principio »
rifletto, e aduno le potenze della mente
in un punto solo tra desiderio e ricordo
e penso non a lei
ma al viaggio con lei tra cielo e terra
per una strada d'altipiano che taglia
la coltre d'erba brucata da pochi armenti.
« Vedi, non trovi in fondo a te una parola »
gemono quelle labbra tormentose
schiazziate contro i denti, mentre taccio
e cerco sopra la sua testa la centina di fuoco dei monti.
Lei aspetta e intanto non sfugge alle sue antenne
quanto le sia lontano in questo momento
che m'apre le sue piaghe e io la desidero e la penso
com'era in altri tempi, in altri versanti.
« Perché difendere un amore distorto dal suo fine,
quando non è più crescita
né moltiplicazione gioiosa d'ogni bene,
ma limite possessivo e basta » vorrei chiedere
ma non a lei che ora dietro le sue mani piange scossa da un brivido,
a me che forse indulgo alla menzogna per viltà o per comodo.
« Anche questo è amore, quando avrai imparato a ravvisarlo
in questa specie dimessa,
in questo aspetto avvilito » mi rispondono, e un poco ne ho paura
e un po' vergogna, quelle mani ossute
e tese da cui scende qualche lacrima tra dito e dito spicciando.

VITTORIO SERENI

Nato a Luino, sulla sponda lombarda del Lago Maggiore presso il confine svizzero, nel 1913, vive a Milano. Un'esperienza diretta è ben sensibile nei versi che pubblica con sommessima discrezione, a larghi intervalli, dalla prima raccolta (1941) *Frontiera* (titolo facilmente interpretabile in senso simbolico, ma in prima istanza allusivo alla regione natale) e da quella suggerita dalle vicende di guerra e di prigionia, *Diario d'Algeria* (1947), fino alla più recente (1965), *Gli strumenti umani*. Fra gli altri suoi scritti va segnalato un racconto ispirato alla sua vita di funzionario editoriale, *L'opzione*.

La « linea lombarda » di Sereni (la definizione è stata trovata soprattutto per lui) lo distingue nettamente dall'ermetismo vigente negli anni del suo primo apparire per un'inclinazione elegiaca (non immemore di Quasimodo) e per una tormentata interrogazione morale. Quanto più crescono gli eventi esterni (poesie di guerra), tanto più l'autore ripiega sulla propria intimità, lacerandone frammenti. E un'irrisolta problematica esistenziale, non immune da echi delle *Occasioni*, ma svolta con discorsività che, molto più di quella dell'ultimo Luzi, si vuole aspra e grezza, domina la più recente e anche più incisiva raccolta.

Da questa (edita dall'Einaudi di Torino) si riproduce una pagina su Saba a Milano nel dopoguerra, vivo documento di un poeta su un poeta.

DA «GLI STRUMENTI UMANI»

SABA

Berretto pipa bastone, gli spenti
oggetti di un ricordo.
Ma io li vidi animati indosso a uno
ramingo in un'Italia di macerie e di polvere.
Sempre di sé parlava ma come lui nessuno
ho conosciuto che di sé parlando
e ad altri vita chiedendo nel parlare
altrettanta e tanta più ne desse
a chi stava ad ascoltarlo.
E un giorno, un giorno o due dopo il 18 aprile¹,

¹ Del 1948, data delle prime elezioni politiche (dopo quelle per la Costituente), che diedero la maggioranza assoluta alla Democrazia Cristiana (Saba era evidentemente fautore del Fronte democratico popolare, socialcomunista).

lo vidi errare da una piazza all'altra
dall'uno all'altro caffè di Milano
inseguito dalla radio.

« Porca — vociferando — porca ». Lo guardava
stupefatta la gente.

Lo diceva all' Italia. Di schianto, come a una donna
che ignara o no a morte ci ha ferito.

CARLO BETOCCHI

Benché nato a Torino (nel 1899), è cresciuto a Firenze, dove è tornato definitivamente a vivere, dedicandosi esclusivamente all'attività letteraria, dopo lunghe peregrinazioni in varie parti d'Italia e di fuori come perito agrimensore e costruttore edile. Fu tra i fondatori del « Frontespizio », rivista fiorentina d'ispirazione cattolica (1929-1940), e vi portò, per quanto lo concerneva, un sentimento di autenticità paesana (anche se tanto meno marchiano che in Lisi) e una concezione della poesia come testimonianza di carità attiva verso il creato e continuo autoritratto cristiano. Da *Realtà vince il sogno* (1932) alla recentissima (1967) *Un passo, un altro passo*, che ha coinciso con l'assegnazione all'autore, da parte dell'Accademia dei Lincei, del premio Feltrinelli per la poesia, una misurata ma incalzante serie di raccolte di versi mette ogni volta meglio a fuoco la meditazione sulla vita interiore e il rapporto con le cose. La forma, di una cantabilità sempre leggermente eccentrica (nella sollecitazione delle misure tradizionali, nelle intermittenti assonanze, nel divario tra il ritmo e la densa sintassi, soprattutto nello svolgimento « saggistico » del discorso, un poco secondo la tradizione del romanticismo inglese), muove indubbiamente dalla strada giovanile di Papini (strada che si rimpiange Papini abbia abbandonato), ma arricchendosi delle varie letture di questo autodidatta entusiasta e coltissimo: sboccando in un modo che si potrebbe anche chiamare di « ermetismo » affabile e cristiano. Domina gli ultimi libri, a partire da quello significativamente intitolato *L'estate di San Martino* (1961), il sereno ma assiduo pensiero della vecchiaia e della morte; e il mondo ne assume un colore netto e fermo.

Dall'*Estate* appunto (Milano, Mondadori) si ricava questa poesia sul tema dominante, che in un prevalente gioco di endecasillabi e settenari identifica l'attempato autore a un oggetto frugale che fu utile ed è frusto.

DA «L'ESTATE DI SAN MARTINO»

LA PANCA CONTADINA

Odi il canto del gallo, odi le prime
campane, così come tu sei, ora,
da stanca suppellettile, mio cuore,
come quando è mattina
nella vecchia cucina,
la panca contadina, e tutti dormono;
che pur se tra le fibre ti si legga
ancora picchiettato d'albe e canti

di galli, ben poco hai appreso, cuore,
dalla vita già verde;
e ormai nient'altro costi,
ridotto a intagli e tacche come sei,
che quel che vale ciò che sempre serve.

Perciò, già che sei vecchio, e tutti passano
su di te levigandoti,
chi per suo agio e chi per baloccarsi,
bada a non metter schegge che feriscano
le giovinette carni ai più bambini,
via via che più tarmato e secco sei
e più prossimo a farti poca cenere
al primo odore di bruciaticcio ...

TOMMASO LANDOLFI

Nato nel 1908 a Pico in provincia di Frosinone (la località ciociara da cui prende il nome l' *Elegia di Pico Farnese* di Montale); risiede tra questo borgo, Roma e la Riviera di Ponente. In giovinezza ha lungamente soggiornato a Firenze, dove è stato fra i collaboratori più originali di « Letteratura ». Ha una ricchissima cultura in parecchie lingue, e ha splendidamente tradotto, oltre che dal francese e dal tedesco, dal russo dei grandi ottocentisti Gògol' e Pùškin. È il solo scrittore contemporaneo che abbia dedicato una minuziosa cura, degna d'un *dandy* romantico (quale Byron o Baudelaire), alla costruzione del proprio « personaggio »: un personaggio notturno, di eccezionalità stravagante, dissipatore e inveterato giocatore; un personaggio che viene introdotto e anzi ostentato costantemente nell'opera, particolarmente nelle pagine più recenti, d'impostazione diaristica, prevalendo sul repertorio oggettivo omogeneo alla classica letteratura dell'orrore (da E. Th. A. Hoffmann a E. A. Poe), con condimenti di grottesco russo (nella scia dei *Racconti di Pietroburgo* di Gògol', tradotti appunto da Landolfi) e di fantasia surrealista, o più esattamente dei lontani precursori del surrealismo (dal marchese di Sade a Pétrus Borel, 1809-1859, e al misterioso Isidore Ducasse, 1846-1870, che firmò le allucinanti prose dei *Chants de Maldoror* come conte di Lautréamont).

La prima apparizione di questo ottocentista eccentrico in ritardo, il quale per i suoi referti narrativi patologici o fantascientifici si avvale di un lessico prestigioso, spesso ironicamente arcaizzante (mentre per verità la sintassi, in larga misura dialogica o monologante, si svolge su un piano diverso), si ebbe nelle Edizioni di « Letteratura » (1937), coi *Dialoghi dei massimi sistemi*. E può darsi che la freschezza di questo libretto non sia stata superata dalla successiva, tutt'altro che scarsa, produzione, spesso avventante fino dai titoli (*Il mar delle blatte*, *Cancroregina* ecc.; in *LA BIERE DU PÊCHEUR* l'equivoco si fonda sul fatto che *bière* può valere tanto « birra » quanto « bara », mentre l'altro nome può essere così *pêcheur* « pescatore » come *pécheur* « peccatore »): ciò appare del resto naturale in un' impostazione bloccata, non favorevole a sviluppi dialettici, specialmente con l'accumularsi della presenza autobiografica. Ma non sarebbe possibile sottovalutare l'importanza del primo Landolfi, tematicamente a metà strada fra l'anziano Palazzeschi e il più giovane Calvino, eppure stilizzato al livello della prosa d'arte, nella narrativa « magica » del secondo anteguerra.

Lo scrittore viene qui rappresentato con due passi tra i più felici, l'uno estratto dalla serie *Teatrino* nel volume *La spada* (1942), l'altro da *Ombre* (1954), tutti editi dal Vallecchi di Firenze.

DA «LA SPADA»

IL DENTE DI CERA

— Signora mia, l'arroganza di voialtre padrone di casa è estrema, permetteteci che ve lo dica! V'ho detto che pagherò, e pagherò benedetto Iddio! Intanto favorite farmi da pranzo, son due giorni che non mangio, ho perduto tutto al gioco.

— Zucchini e uova, se li volete, non c'è altro.

— E sia, zucchini e uova, fate presto ... Già pronti? Oh, mettete qua, un goccio di vino non ce l'avreste per caso? No, no, aspettate, tenetemi compagnia mentre mangio, che diamine!

— Così fu che il mio povero figlio, visto che di quell'impiego non si parlava più e che quel mascalzone ...

— Fermatevi, fermatevi! E scusate la mia indiscrezione, ma proprio non posso tenermi dal domandarvi ... Signora, che v'è caduto dalla bocca mentre pronunziavate quella zeta?

— Oh nulla, nulla ...

— No, assolutamente devo saperlo. Sapete, voi, che siete ancora bellina, specie quando arrossite così? Non me n'ero mai accorto. Che begli occhi! Troppo rosso alle labbra, però. Del resto l'oggetto dev'essere caduto sotto questo tavolino, lo cerco.

— Ma lasciate andare, lasciate andare, vi prego.

— Oh, oh, diventate supplichevole? Bene, bene.

— Lasciate andare, vi dico e vi ripeto.

— Ora imperiosa.

— Ascoltate, ve lo dirò io stessa che cosa m'è caduto: un dente.

— Un ... un dente?

— Sì un dente: guardate.

— Oh scusatemi allora! E ... e adesso come farete? Dovrete subito farvelo rimettere, proprio uno degli incisivi ...

— Oh no, me li faccio da me, i denti.

— Voi ... ve li fate da voi?

— Sì, me li faccio da me, che c'è di strano? Ogni volta che mi cadono, di cera giassa¹.

— Di cera?...

— Di cera giassa.

— Signora, ve ne prego, che scherzi son questi? V'ho già detto che non mangio da due giorni, voi volete profittare della mia debolezza!

¹ Parola ovviamente inventata, ma alla cui invenzione non è escluso che presieda il tedesco *Wachs* 'cera' o meglio il derivato slavo *vákasa* 'cera da scarpe'.

— Perché? che volete dire?

— Come che voglio dire! Ma s'è mai sentita una cera giassa! Che cosa intendete per cera giassa?

— È una cera, cera ... cera giassa insomma.

— Signora smettetela, voi volete provocarmi. Sapete meglio di me che non esiste una cera giassa. Chi mai l'ha sentita rammentare, domando e dico! Voi volete farvi beffe di me, vi ripeto.

— Niente affatto, esiste eccome.

— Signora non mi fate andare in bestia, non mi fate uscir dai gangheri, io vi testifico, vi giuro che la cera giassa non esiste!

— Esiste sì, signor mio, e non mi tormentate. Io mi ci faccio i denti ogni volta che mi cadono.

— Per l'inferno, signora, non insistete! In nessun vocabolario della terra è registrata una voce simile! Mi fate sudar freddo e mi mettete una smania, un formicolio nelle membra ...

— Fate come vi pare, la maggior parte dei miei denti sono di cera giassa.

— Ah basta, basta, signora, questo è troppo, voi mi fate impazzire! Andate al diavolo signora, uscite di qui all'istante!

— Eh piano! Sono in casa mia, voi non avete pagato, me ne vado con tutti i miei comodi.

— Fuori, fuori di qui strega!

— Moderate i termini, villano.

— Andate via, via subito donnaccia maligna, sgualdrina!

— Ehi, abbassate le mani o ... Mascalzone, pazzo, corro subito dalla polizia! Abbassate le mani o vedrete!...

— Fuori fuori!

— Mentecatto, porco!

— Auff! È pazzesco ciò che essa diceva! E se è vero che era un dente, perché non lo trovo qui sotto? Forse da quella parte. No. Di qua allora. No. Questo maledetto impiantito non lascia veder nulla. Come lo troverò questo dannato dente, per buttarlo fuori di qui, all'inferno?... Forse sotto l'armadio? Macché. Oh, Signore, e come mangiare, ora, come dormire qui dentro? Strega! l'ha fatto apposta! Oh Dio, dovrà dunque restare in eterno questo dente nella mia stanza?

DA « OMBRE »

I CUORI COMUNICANTI

Una legge di fisica prescrive a un liquido contenuto entro due vasi comunicanti di raggiungere tosto un unico e medesimo livello. Ben altra e anzi opposta è la preziosa legge del cuore, biecamente avverso a quanto sa di ragionevole, tollerabile e stabilito. L'amore di due cuori comunicanti è sempre orribilmente sbilanciato, e questo è il motivo che mi conduceva spesso a litigare colla mia buona amica; la quale chiedeva soltanto di essere un poco amata e prezzata ¹ da me, ma non capiva che tale era appunto anche il mio desiderio, e tale è l'inesorabile legge dei cuori. Che potevo io se quando il mio cuore era quasi pieno il suo era quasi vuoto? O se quando il mio quasi vuoto il suo quasi pieno (dico quasi perché grande era il nostro amore e grande il nostro cuore; dei cuori piccini diversa è la vicenda, essi o in realtà non comunicano affatto, o infrangono il privilegio di pena adottando subito un comune livello)? Che poteva ella se quando il suo cuore era quasi vuoto il mio era quasi pieno, o se quando il suo quasi pieno il mio quasi vuoto? e se mai loro avvenne d'accordarsi in un'unica, seppur moderata, quantità d'amore? E intanto è avvenuto, per dato e fatto di questa dura legge, che quando ella se n'è andata (o è morta) io son rimasto col cuore quasi vuoto, e nessuno ormai potrà riempirlo più: giacché in quel momento il suo, non il mio era quasi pieno. E così, avendo sofferto ed essendoci affaticati per tutto il tempo della nostra vita insieme, io pure son rimasto col cuore quasi vuoto e nessuno ormai potrà riempirlo più: nel suo è il sangue del mio cuore.

1 Nel valore di « stimata », ormai un arcaismo.

LA NARRATIVA TOSCANA

FEDERIGO TOZZI

Nato a Siena il Capodanno del 1883, morto a Roma durante la « febbre spagnola » (una grave epidemia influenzale) del 1920. In *Con gli occhi chiusi* abbondano gli elementi autobiografici: il padre trattore in Siena ma di estrazione contadina, violento e lussurioso; la madre trovatella, malaticcia, soggetta a frequenti crisi; la cattiva e irregolare carriera scolastica del ragazzo, a Siena e a Firenze; il podere dei dintorni, legato all'amore per una ragazza di campagna, capricciosa e traviata. Per un anno fu impiegato delle Ferrovie (si vedano i *Ricordi di un impiegato*), ma si dimise alla morte del padre (1908) e tornò a vivere nel podere presso Siena (Castagneto, detto Poggio a' Meli nel primo libro citato), trasferendosi definitivamente a Roma nel 1914.

Sono degli anni senesi alcune raccolte di versi, nettamente dannunziani; le edizioni e studi su antichi scrittori toscani, specialmente senesi; la rivista quindicinale « La Torre », fondata con Domenico Giuliotti, organo di un cattolicesimo paesano e reazionario influenzato dal gruppo francese di Léon Bloy ed Ernest Hello. Il primo libro importante fu *Bestie* (1917), frammentistica raccolta delle sue amare esperienze campestri e contadine; del 1919 è *Con gli occhi chiusi*, passato attraverso una lunga rielaborazione (si chiamò anzitutto *Primo amore*, poi, dal nome della ragazza, che prima era stata Isola, *Ghisola*), storia autobiografica dell'adolescenza straziata in famiglia e tormentata dall'amore ingenuo per una giovane contadina finita nell'abiezione. Ma i capolavori del Tozzi, *Il podere* e *Tre croci*, stesi rapidamente, benché dopo una lunga maturazione, nel 1918, uscirono postumi. Nella prima di queste storie senesi il protagonista, Remigio, nevrotico e abulico, si logora in una sorda e sordida lotta con l'ambiente contadino, accumulando una tensione che finirà per travolgerlo, ucciso dal nemico mezzadro; nell'altra il disfacimento nevropatico dei tre fratelli Gambi, titolari d'un modesto negozio, è seguito fino al suicidio di uno di loro, Giulio, di cui s'è scoperto un falso in cambiale, e alla miserabile morte di Niccolò e di Enrico. Ma un livello assai alto raggiungono anche parecchie novelle, alcune delle quali rese note solo di recente.

Il Tozzi ebbe subito alcuni critici entusiasti, quali il Borgese e il Pirandello (entrambi, forse non per caso, conterranei del Verga); ha ancor oggi fautori ferventi; quel che più conta, la sua esperienza linguistica e stilistica appare tuttora attiva in ottimi autori toscani, da Lisi a Bilenchi, Benedetti, magari Cassola e per una sua parte Tobino: eppure la sua valutazione ordinaria non sembra adeguata all'eccellenza dei risultati, per i quali è forse troppo limitativo considerare il Tozzi il miglior narratore italiano del secondo decennio. Ciò si connette probabilmente alla non facile definizione della cultura di questo autodidatta. Il fatto che per maestro egli sostituisse al D'Annunzio il Verga, in anni ancora poco propizi ai *Malavoglia*, non deve nascondere l'assenza o tenuità del color locale in una narrazione pur regionale presso il grande siciliano, mentre esso è estremamente accusato, a fini d'intensa espressività, nel nostro senese (si è addirittura parlato, e non a torto, di « espressionismo », parola valida soprattutto per le sue composizioni paesistiche, da ragguagliare, sia pur solo per metafora, a quelle pittoriche o filmiche degli espressionisti tedeschi). L'influsso dei grandi romanzieri russi, o più esattamente di quelle tra le opere capitali di Fjodor Dostoevskij (1821-1881) che già si potevano leggere in italiano (*Delitto e castigo*, *I fratelli Karamàzov*, *L'idiota* oltre cose

minori), fu certo determinante per il tema dell'analisi psicopatologica, ma lascia del tutto fuori il problema dello stile; sul quale avrà semmai agito la lettura dei « primitivi » toscani. In realtà, di qualunque strumento volta per volta si servisse, il Tozzi appare affrancato da ogni vera soggezione: il mondo gli si frange in laceranti schegge impressionistiche, crudamente giustapposte, si tratti del subitaneo variare dello stato d'animo dei personaggi o invece delle percezioni della realtà, pausate anche da una punteggiatura molto personale (si osservi l'uso del punto e virgola).

Le *Opere complete* sono pubblicate presso il Vallecchi di Firenze, da ultimo a cura del figlio Glauco. Qui si riproducono alcuni brani rappresentativi dai suoi tre libri più importanti, col vivo consiglio di procurarsi una più ricca conoscenza dello scrittore.

DA « CON GLI OCCHI CHIUSI »

Pietro prediligeva i fiori di campo, i fiori sbiaditi dagli odori incerti e quasi rassomiglianti. Non aveva mai pensato a quelli di giardino senza arrossire e sentirsi molto confuso. Per abitudine, se ne empiva le tasche: margherite bianche e rosse, pisciacani ¹ gialli, vecchie ² sbiancate e rosee, rosolacci, ginestre, violette, rose di macchia, biancospini, fiori di pisello selvatico. Poi li biasciava ³.

Ghìsola gli aveva insegnato a far l'inchiostro con le more e come si succhiane, per il loro sapore di miele sciapo ⁴, certi fiori rossicci simili a gigli selvatici; che si trovano tra gli steli del grano, più bassi delle spighe; e, quand'eran mature da mangiarsi, le bacche rosse delle siepi. Glielo aveva insegnato, perché smettesse di tirarle le zolle; quando s'era accorto ch'ella girava da una passata ⁵ all'altra non certo per lavorare.

Un giorno, mentre egli faceva colazione, seppe che Ghìsola era tornata a Radda ⁶: Rebecca lo diceva ad Adamo. Alzò la testa per ascoltare meglio, e continuò a mangiare; ma stette quasi rincantucciato, fino alla sera, in fondo alla tavola, con la testa tra i pugni.

La pioggia cominciò ad ammolare ⁷ i vetri della finestra chiusa, quasi avesse voluto allagare tutta la stanza. Era una di quelle piogge a vento che battono sopra un muro come per buttarlo giù; e, all'improvviso, cadono dritte, trasparenti e chiare; poi si vedono voltate alla parte opposta; e poi scompaiono; finché, di quando in quando, giunge al viso soltanto qualche gocciolina come la punta di un ago diaccio. E tutte le strade cambiano i loro colori; respirano; s'empiono

1 Nome di varie piante, qui probabilmente il « dente di leone » o « piscialletto ».

2 Una leguminosa.

3 « Biasciava ».

4 « Insuperbo ».

5 « Porca, intervallo fra un solco e l'altro ».

6 Nel Chianti, a nord di Siena.

7 Altra forma vernacola, come subito sotto *diaccio*, *doventare*.

di sole, che poi diventa ombra e ridoventa luce. Mentre dalla Montagnola⁸, come da un riparo, le nuvole vengono dritte verso Siena, vanno sopra il Monte Amiata.

Strade che si dirigono in tutti i sensi, si rasentano tra sé, s'allontanano, si ritrovano due o tre volte, si fermano; come se non sapessero dove andare; con le piazze piccole e sbilenche, ripide, affondate, senza spazio, perché tutti i palazzi antichi stanno addosso a loro.

Cerchi e linee contorte di case, quasi mescolandosi come se ogni strada tentasse di andare per conto proprio; pezzi di campagne che appaiono dalla fessura di un vicolo visto in tralice, dalla scalinata d'una chiesa, da qualche loggia dimenticata e deserta.

Allora Pietro s'immaginò che Ghisola, per cattiveria, l'obbligassero a camminar sola, tutta molle. E, pensando così, a lungo, gli venne sonno.

DAL «PODERE»

.....
La mattina dopo, Remigio si fece trovare al portone del tribunale; in via del Casato¹. Dopo una mezz'ora giunse il Neretti, con una cartella di cuoio nero sotto il braccio: salì le scale lesto lesto, e non gli disse né meno niente. Remigio, per non restare solo, perché non avrebbe saputo dove entrare, cercava di andargli dietro.

Il gabinetto del giudice, incaricato dal presidente, era piccolo e rettangolare. Alle pareti più lunghe, tutte a scialbo², due vecchie pitture, forse del settecento; lasciate lì dai tempi del vicariato.

In attesa di esser chiamato, Remigio andò a sedersi in una lunga pan-caccia di legno. Un poco più in là, c'era Giulia; che impallidì voltando la testa verso la finestra e tentando di sorridere. Teneva i guanti in mano; e parlava fitto fitto, sottovoce, con i suoi testimoni; che non toglievano gli occhi da Remigio come fosse un gran colpevole.

Egli, tutto sconvolto, si sentiva girare la testa. Era la prima volta che entrava in un tribunale e cercava di capire come facevano un altro processo. Pensava anche a quel che voleva rispondere. Ma non era più sicuro d'aver ragione, e sentiva che lì avrebbe dovuto contenersi in altro modo; e non come quando era con la matrigna o pensava dentro di sé. Un usciere si mise a scrui-

8 A ovest di Siena, presso l'Elsa.

1 Che sbocca in piazza del Campo. Il Neretti è l'avvocato di Remigio.

2 «Imbiancate». Per *vicariato* cfr. Tommaseo, s. *vicario*: «Magistrato, avente giurisdizione civile e criminale in un distretto o vicariato, così chiamato in Toscana fino a non molti anni addietro».

tarlo; con una diffidenza ironica, che lo fece intimidire di vergogna. Gli aumentò la sfiducia; e avrebbe voluto essere in fondo alla Casuccia, a guardare la Tressa ³; che scorreva placida senza gorgogli, dove c'era l'erba più folta.

Stette così con la testa appoggiata al petto, senz'ascoltare più, quantunque sentisse come un ronzio confuso e continuo che lo bucaava come se fosse fatto di spilli. Non gli importò più nulla che i testimoni di Giulia, forse, lo guardassero; e, dentro di sé, cercava di trovare le parole che avrebbe dovuto dire. Allora, un'altra volta, gli parve impossibile che dessero ragione a Giulia invece che a lui. E, come non gli era mai avvenuto quando ci pensava, ora anche lei gli pareva buona e che tutto finisse bene subito. Gli pareva perfino strano che non si fossero più parlato! ⁴

Ma gli veniva in mente quando l'aveva mandata via di casa, quando il padre era ancora là sopra il letto, e allora alzò gli occhi per guardarla. Ma ella era voltata sempre da un'altra parte; ed egli le guardò minutamente il cappello e il vestito; aspettando che anch'ella guardasse lui, forse per riconciliarsi e darsi la mano. La ragazza, però, gli teneva a posta le spalle in quel modo. Ed egli, per la prima volta, si sentì disposto a farsi trattare da pari a pari. Però, gli dispiacque; e si sforzò di pensare più attentamente a quel che avrebbe dovuto dire per vincere la causa.

I due testimoni risero; ed egli si sentiva così pieno di vergogna che quella risata gli fece battere il cuore con una violenza scomposta. Non avrebbe voluto né meno ascoltare quel che diceva Giulia! Voleva far capire a tutti che avrebbe voluto trovarsi altrove: questo era il suo solo desiderio.

La ragazza si sforzava di essere calma; ma doventava sempre più pallida. Parlava più in fretta e la sua voce pareva che recidesse. Tuttavia nessuno avrebbe indovinato che avesse qualche rancore. Ma lui solo sapeva quel che volevano dire quel viso e quegli occhi pesti! Ella era ammagrita ⁵ e le spalle le si erano incurvate; ai polsi le si vedevano gli ossi.

Il testimonio Corradino Crestai, quello soprannominato Ciambella, aveva raccontato che era amico del defunto signor Selmi e che perciò una volta gli aveva confidato come la signorina Giulia Cappuccini dovesse riscuotere da lui ottomila lire. Egli, anzi, sperava di guarire per poterla pagare.

Anche l'altro testimonio, il sensale Pietro Carletti, detto Chiocciolino, disse presso a poco lo stesso; e aggiunse che dal canto suo aveva dovuto fare causa all'eredità per riscuotere dugento lire a saldo di due porci venduti al defunto. « Anzi, aggiunse, puntando il dito su i fogli che erano dinanzi al giudice, la mia causa si deve trovare tra questi documenti bollati ».

E questa scappata lo fece guardare benevolmente dal giudice.

Chiocciolino era piuttosto alto e quasi distinto; sebbene avesse la pelle del

³ Torrente che scorre subito a sud-ovest di Siena.

⁴ Per il corretto *parlati*.

⁵ « Smagrita ».

viso e delle mani sempre rossa e coperta di lunghi peli biondi che luccicavano. Aveva già i capelli e i baffi bianchi; e tra quelli del suo mestiere passava da persona istruita. Faceva, infatti, i conti del bestiame a mente; senza ricorrere al prontuario stampato che adopravano gli altri. Portava sempre un bastone di legno sbucciato, bianco, con gli spunzoni; e intagliato a becco d'oca. Parlava strizzando gli occhi.

Quando Remigio fu interrogato, tremava anche con le gambe. Negò che la ragazza dovesse avere il denaro; e disse che quei testimoni non potevano saperne niente. Allora il giudice, lasciandosi i baffi, lo avvertì che non poteva parlare a quel modo dei testimoni senza mostrarne le prove. Era proprio vero, come gli aveva detto il presidente del tribunale, che si trattava di un giovinastro sviato e malevolo.

Remigio andò fuori di sé e faceva ridere, poi s'impappinò; e parve che prima avesse detto una cosa e dopo la volesse cambiare.

S'avvide che nessuno cercava di capire come le cose erano andate; e nessuno sospettava che la Cappuccini pretendesse quello a cui non aveva diritto. Perché non si accorgevano che quei due testimoni mentivano? Perché, pensava il giovane, non badavano alle persone ma alla legalità delle loro parole. La causa non era altro che una astuzia continua e insolubile⁶, condotta secondo certe regole stabilite dal codice; una astuzia sempre più spostata dalla verità, che egli sentiva soltanto nella sua coscienza e nella sua buona fede.

Il giudice fece notare l'incertezza di Remigio al Neretti; che, vista la sua cattiva figura, trovò modo di rimandare la causa. L'avvocato di Giulia, Renzo Boschini, voleva opporsi e adduceva che ella si trovava in stretta miseria e che già aveva dato prova di avere ragione. Ma, poi, capito che il Neretti desiderava di tirare in lungo le cose, non perché in seguito potesse trovare qualche altro argomento decisivo, disse che accondiscendeva tanto per far vedere com'egli si sentiva sicuro di vincere.

Tutti quei ripicchi non interessavano Remigio, che non aveva detto niente di quel che avrebbe dovuto dire. L'avvocato, vedendolo smarrito e distratto, lo spinse per una spalla; facendolo alzare. Il giovane era sempre più sbalordito e inciampava giù per le scale. Quando fu in strada, dove c'era il sole e si respirava meglio, chiese all'avvocato:

— Come m'andrà?

— Male!

— Perché?

— Ce li hai tu i testimoni a favore tuo?

— No.

— E, allora, come vuoi fare una causa se non hai i testimoni?

Gli dette la mano e lo lasciò.

6 « Non smontabile ».

DA «TRE CROCI»

CAPITOLO TERZO

Dopo mangiato, Niccolò era sempre disposto all'allegria, ma così volubilmente che ingiuriava chiunque gli diceva una parola più di quelle che volesse ascoltare.

Giulio, invece, durante tutto il chilo, faceva ripetizione alle nipoti; ed Enrico andava a dormire per un paio d'ore. Niccolò disse:

— Non mi parlate, perché vado in bestia! Mi fate rodere dalla rabbia! Mi sentivo così allegro, invece! Lasciatemi: sto bene solo, a parlare con me stesso. Io solo m'intendo! ¹

Poi escì, camminando lentamente e strenfiando ²; quasi sudando, benché fosse d'ottobre. Gli era venuta la gotta, come agli altri fratelli; e, da quanto aveva impippiato ³, moveva a pena le gambe.

Per la strada, fingeva di fare il viso da ridere; e se qualcuno, allora, si preparava a fargli altrettanto, egli lesto si scansava e mostravasi arcigno; quasi offeso.

Tornato dalla passeggiata alla Lizza ⁴, che gli bastava per fumare tutto il sigaro, trovò in bottega un suo amico, Vittorio Corsali, che era agente d'una compagnia d'assicurazioni.

— Oh, oggi, non voglio discorrere troppo! Mi fa fatica!

— Non so come faccio a darti fastidio se non ho aperto bocca da quando sei venuto!

— Non importa! A me le persone danno fastidio anche se stanno zitte!

— Ma io, come dicevo a tuo fratello Giulio, ero venuto per proporti un buon affare!

— Non ho voglia di affari! Parlane con lui. Ma quando non ci sono io, perché oggi non posso sopportare né meno una mosca che vola.

E si mise a ridere, come per fare una bravata da smargiasso. Era un riso violento, sensuale e acre. Il Corsali disse a Giulio:

— Aspetterò che gli passi!

Niccolò, allora, fu preso dal furore:

— E io ti dico che non devi parlararmi! Hai capito? Io ti prendo per il collo, e ti metto fuori di bottega!

Egli respirava forte, mordendosi le mani.

Il Corsali, che era per aversene a male, quantunque Giulio gli facesse cenno che non lo prendesse sul serio, allungò un passo verso la porta, per andarsene.

1 «Capisco me stesso».

2 «Ansimando» (senese anche *trenfiare*).

3 «Ingozzato».

4 Giardini pubblici sulle mura, nella parte occidentale di Siena.

Niccolò gli fece, a pena voltato, una risata così spontanea e gioconda, che quegli restò stupefatto.

— Non ti eri accorto che celiavo?

— Non è questo il modo di trattare gli amici.

Ma Niccolò non voleva sentirselo dire; e ridiventò minaccioso e provocante.

Vittorio Corsali era magro, senza capelli e i baffi bianchi. Quando parlava, gli si vedevano i denti; e tutta la testa pareva, all'incirca, un cranio di volpe. Giulio domandò al fratello:

— Quando è che ti senti disposto ad ascoltarlo? Ci farai il piacere di dircelo.

— Tutte le volte che vuoi, meno che oggi.

— Ma domani io vado con il calesse a Radicondoli⁵, per affari della mia compagnia d'assicurazioni. E là, dal piovano, ho visto un crocifisso d'argento ...

Niccolò, che cominciava ad ascoltare, si volse con veemenza:

— Lo vende?

— È quello che volevo dirti!

Niccolò pareva adirato e come se avesse da leticare:

— Sei sicuro che mi piacerà?

— Io credo.

— Tu non capisci niente: non mi fido.

— Lo so che tu mi ritieni uno sciocco!

Giulio chiese:

— Quanto pretende? È avaro?

— Ci vogliono, a quel che ho capito, due fogli da cento.

Niccolò fremeva:

— Digli al prete che se lo ficchi in gola! Non fa per me. Io compro da quelli che non sanno vendere. Se capita nella libreria, lo prendo a pedate. Diglielo! Dio ne guardi, se mi viene a cercare!

E spalancò la bocca, come se avesse voluto morderlo. Poi, sorridendo, si racchetò. Si mise disteso su la sedia, guardando ora il fratello e ora l'amico, con gli occhi luccicanti di godimento; stimolandoli a ridere. Aveva in tutto il viso una ilarità così piacevole, che anche gli altri la sentirono subito. Ma quando Niccolò li vide così cambiarsi, disse con rammarico afflitto e brusco:

— Non mi parlate!

Poi, come se il Corsali non ci fosse, si mise a parlare con il fratello:

— Hai mandato quelle fatture?

— Devo metterle dentro le buste.

— O che aspetti?

— In giornata ci penserò.

— Hai segnato bene tutto?

— Ho ricopiato dal libro.

⁵ Radicóndoli è a ovest di Siena, presso la Cècina.

— Con le date?

— Con le date.

— Vorrei sapere perché non pagano!

— I signori vogliono fare il loro comodo.

Niccolò picchiò con l'anello del mignolo su la cassapanca; poi, disse, sbadigliando:

— Mi duole la testa: m'ha fatto male quell' intingolo troppo imepato.

— Sei tu che lo vuoi così!

— Stasera, c'è il pollo?

— Credo.

— Se no, vado a mangiare a qualche trattoria.

— Ci puoi andare: nessuno te lo proibisce. Non è la prima volta.

— E tu che mangi, Vittorio?

— Io? Io mangio quel che trovo: minestra magari come la broscia⁶, lessò, e poi, se c'è, un cirindello⁷ di cacio quanto basterebbe per metterlo nella trap-pola a un topo.

Niccolò fece una risata, e disse:

— Io vorrei trovarmi la tacchina; per domani. Ci credi che il lessò io non lo potrei né meno mettere in bocca per biascicarlo?

Egli era gaio e festoso; e si mise a raccontare una delle sue barzellette. Ne sapeva sempre nuove; e allora rideva anche con lo stomaco, sussultando:

— Questa è bella da vero! Trovatene un altro che le scovi come me!

Anche Giulio rideva, ma a gola chiusa. Niccolò seguì:

— Dio, come ridò! Mi vengono perfino le lacrime agli occhi! Mi fa perfino male! Stanotte, la mia moglie s'è destata e m'ha detto: o che hai da ridere? Perché mi ricordavo sognando di quella che dissi l'altro giorno. Ripetila anche a lui, Giulio! Le mie facezie bisognerebbe stamparle.

Ma divenne serio, perché Enrico entrava in bottega. Era ancora assonnato e intontito; camminava tutto dinoccolato e cozzò nel banco dov'era lo scaffale dei libri.

— Oh, non ci vedo! Ho dormito male: c'era, sotto le finestre, il marmista che faceva un chiasso, con certi tonfi! Quando si sa che c'è uno a dormire, dovrebbero avere più riguardo! Pareva che facesse a posta! Vorrei sapere che bisogno avesse di sbatacchiare!

— Gli sarà arrivato il marmo!

— Eh, ma si tratta di educazione! Non ci sta mica lui solo nella casa! Che m'importa del suo marmo? Sarebbe lo stesso che importasse a me delle sue corna! La moglie glie le fa tutti i giorni. Lo dicono!

— E a lui che importava se tu volevi dormire?

6 « Minestra lunga e scipita » (Rigutini).

7 « Pezzetto ».

— Che discorsi mi fate? Dei due, domandiamolo a chi volete, la ragione l'ho io. Io ci scommetto quel che volete: qualunque gentiluomo darebbe ragione a me. Perché, se io dormo, lui può lavorare lo stesso; mentre io mi son dovuto destare. Quando sono sceso, volevo leticarci. Ma, un'altra volta, non starò zitto. Sono troppo buono! E tu perché ti sei succhiata tutta la bottiglia del cognacche? ⁸

Niccolò rispose:

— Compratene una per te.

— Certol Da qui in avanti, farò così! Anche se tra fratelli ci si tratta a questo modo! Io credevo di trovarcene almeno un bicchierino!

— E hai bevuto l'acqua?

— L'acqua? Vorrei mi schizzassero via gli occhi, se io ne ho messo mai in bocca una gocciola ⁹. Con quella mi ci netto il codrione ¹⁰.

Egli, quando s'arrabbiava, aveva la voce di cattivo; e seguìto:

— Me lo dite per offendermi; ma io so tenervi al posto! Perché mi avete domandato se ho bevuto l'acqua? O che tra fratelli non ci si deve portare rispetto? Non è vero, Vittorio? Se me lo ripetono un'altra volta, questiono per da vero. Perché io sono permaloso. E, poi, per le cose giuste!

Niccolò gli chiese:

— Perché non vai nella tua legatoria?

— Io faccio il mio comodo. Ne ho diritto quanto te. I libri non si rilegano mica con la mia pelle! Se avete voglia di questionare, io sono sempre pronto; anche se siete in due contro di me.

Giulio lo guardò meravigliato e rispose:

— Mi sembra che noi ti lasciamo spifferare tutto quel che vuoi.

— Per forza! Ho ragione!

— Io non ti dico di no.

— E, allora, perché volete insistere?

— Ti dico che io non ho nessuna voglia di alzare la voce.

— Tu, no; ma Niccolò, sì.

Allora, Niccolò disse a Giulio:

— Consiglialo che se ne vada!

E prese in mano un vaso antico.

— E tu, per rompermi la testa, sciuperesti codesto vaso? Io adopro le mani! Fagli posare il vaso! Non mica perché io abbia paura, ma perché la roba di bottega la deve tenere di conto! È d'una terraglia che si scheggia a guardarla. E, poi, badate com'ha ammaccato con i piedi la cassapanca! Sei un lezzone ¹¹ e uno sciupone.

Vittorio, che aveva voglia di ridere, disse:

8 Con epitesi toscana.

9 Toscano per *goccia* (cfr. *formicola*, *conigliolo* ecc.).

10 « Il fondo della schiena » (detto solitamente degli uccelli; anche *codione*).

11 « Sudicione ».

— Fatemi il piacere di smettere, tutti e due. È vergogna, tra fratelli. O non vi volete bene?

Enrico rispose:

— Lui no: mi farebbe a pezzetti se potesset!

Giulio disse:

— Non è vero!

— Tu lo scusi sempre, ma è così. Fagli posare il vaso. Non vuol dare mica retta! Non lo vuoi posare? Me ne vado io! Accidenti a quando sono venuto!

Dette un'occhiata stizzosa anche allo scaffale dei libri, ed esci.

Allora, Niccolò disse:

— Bisogna metterci riparo! Deve smettere!

— Ma sei anche tu che non lo sai prendere!

— Io vorrei che morisse.

Il Corsali chiese:

— E perché?

— Il perché lo so io! Non mi fate parlare! Se fossimo io e Giulio soli, le cose non ci andrebbero come ci vanno! È tanto tempo che desidero d'essere io e Giulio soltanto!

— Ma ormai, c'è anche lui; ed è bene che ci resti fino a quando...

Il Corsali non capì a che alludesse; ma Niccolò gli tagliò lo stesso le parole, tremando tutto:

— Zitto!

Giulio capì che poteva commettere un'imprudenza. E il Corsali, accortosene, disse perché fossero tranquilli:

— I fatti vostri non li voglio conoscere. Io vengo qui da amico; e potete essere sicuri che non sono né un pettegolo né un maligno.

Giulio, allora, si riprese:

— È Niccolò che fa immaginare non si sa che; con le sue gaglioffate.

Niccolò, picchiando le ginocchia insieme, esclamò:

— Zitto, ti dico!

— Che cosa ho detto?

— Zitto, zitto!

E si turò la bocca con una mano.

Il Corsali s'era incuriosito, ma ormai capì che di più non avrebbero sciorinato ¹².

— Se avete paura di me, io vi lascio.

Niccolò gli gridò:

— No: voglio che tu resti!

Giulio arrossiva come una giovinetta imbarazzata. Il Corsali disse:

— Pochi minuti fa, eravate così allegri!

12 Cioè « palesato ».

Niccolò gli gridò più forte:

— Io allegro? Questa è la più grande calunnia che mi si possa inventare! Io non rido mai! Mai, hai capito?

— Perché non te ne ricordi!

— Basta! Basta! Basta! Se lo dico io che non rido!

Giulio fece cenno al Corsali che se ne andasse. E, quando se ne fu andato, Niccolò si mise a singhiozzare.

— E, ora, perché piangi?

— Non ne posso più!

Allora anche Giulio, che lo guardava, in piedi, da dietro la scrivania, sentì gli occhi empirsi di lacrime bollenti; che lo accecavano.

E non ebbero il coraggio di guardarsi ancora.

ALDO PALAZZESCHI

Pseudonimo del fiorentino Aldo Giurlani, nato nel 1885; lasciata Firenze dopo la morte dei vecchi genitori, vive tra Roma e Venezia. Cominciò molto presto tanto poeta (*I cavalli bianchi*, 1905) quanto narratore di materia in sostanza crepuscolare (*riflessi* [con la minuscola, il titolo attuale è *Allegoria di novembre*], 1908), e il suo desiderio di rottura con la convenzione borghese, non certo la mitologia attivistica e nemmeno un'esigenza di grammatica impressionistica, lo portò all'adesione al futurismo sia di Marinetti sia di « Lacerba » (egli scrisse perfino un « manifesto futurista », significativamente intitolato *Il controdolore*); col futurismo ruppe poi pubblicamente, a prova d'un temperamento in tutto indipendente dai piccoli giochi della società letteraria. I versi, prevalentemente giovanili (la principale raccolta è *L'incendiario*, 1910), celebrano, spesso a modo di filastrocche o in stile cantabile, i riti del grottesco quotidiano: piuttosto lontani, nonché dai futuristi veri e propri, dai cosiddetti crepuscolari, e semmai tipologicamente paragonabili alla fase ironica del tedesco Christian Morgenstern o al francese Max Jacob (il famoso compendio della sua poetica è il verso « E lasciatemi divertire »); parecchie di queste poesie (*Rio Bo*, *Ara Mara Amara*, *Oro Doro Odoro Dodoro* ecc. ecc.) sono diventate meritamente popolari. Il prosatore narrativo-moralista nasce veramente col *Codice di Perelà* (1911, poi chiamato *Perelà uomo di fumo*), storia d'un omino di fumo dalla condotta anticonformista, e si attua felicemente nelle fantasticherie umoresche della *Piramide* (1926, ma scritta poco dopo *Perelà*). Maggior consistenza oggettiva, rispetto al lirismo monologico o dialogico della linea *Perelà-Piramide*, assumono i racconti attorno a situazioni assurdo-grottesche avviati col *Re bello* (1921) e culminati nel *Palio dei buffi* (1937), ma proseguiti ancora di recente in degnissimi prolungamenti quale *Il buffo integrale* (1966). In essi può accadere che un uomo solitario, il quale si fa continui regali di leccornie e squisitezze per ingannare la propria solitudine, riceva una volta, elegantemente confezionata, per un complotto delle invidiose vicine, materia ignobile, e dopo il primo smarrimento concluda ottimisticamente che per questo modo qualcuno davvero ha pensato a lui (*Il dono*); o che un esemplare padre di famiglia scompaia un giorno improvvisamente e solo all'alba rispunti all'orizzonte in camicia, rifiutando poi fino alla morte qualunque spiegazione su quell'eccezione alla sua vita ordinatissima (*Il punto nero*). Ma tale consistenza propriamente narrativa del *Palio* era stata preparata dalle due opere, trattate con gran brio entro una cornice più tradizionale, alle quali il pubblico ha fatto la maggior festa: *Stampe dell'Ottocento* (in volume nel 1932), felicissime rievocazioni della Firenze borghese durante l'infanzia dell'autore; *Sorelle Materassi* (1934), storia di due grigie zitelle fiorentine e della loro adorazione per un nipote che le rovina e le abbandona. Una parte della critica, ovviamente quella che si attribuisce la maggior penetrazione, tende oggi a conferire il monopolio del buon Palazzeschi al prosatore lirico e a deprezzare come non abbastanza avanguardistico quello relativamente naturalista, incluso lo stesso cantore dei « buffi ». È un'unilateralità inaccettabile, che si fa addirittura erronea quando presume di includere le prove fallite del narratore, da *Due imperi ... mancati* ai *Fratelli Cuccoli*, da *Roma* ai recenti *Doge*, *Stefanino* ecc., le quali non sono libri tradizionali esclusivamente perché non riuscite, alle prese come stanno con eventi eccessivamente gravi per l'« uomo di fumo » (guerre, politica

del dopoguerra), se non addirittura con ambizioni ideologiche (la passione del povero di spirito Celestino Cùccoli, travagliato dai quattro figli adottivi, è un po' troppo quella d'un martire cristiano, se non dello stesso Salvatore): un autodidatta (e sia detto a suo onore) quale Palazzeschi non è nulla senza la grazia, non di rado vorticoso e spettacolare, della quale per vero egli non è stato avaro ai suoi lettori.

Le opere dell'autore sono attualmente stampate o ristampate (le più antiche in volumi « omnibus » con titolo collettivo: *Tutte le novelle, Opere giovanili, I romanzi della maturità*) dal Mondadori di Milano. Qui si danno due esempi dei temi fondamentali, lirico-ironico e « buffo », di Palazzeschi: un brano della *Piramide* (ora nelle *Opere giovanili*) e un raccontino dal *Buffo integrale*; ritenendosi vincolata a una cultura elementare la conoscenza integrale almeno delle *Stampe* (ora nel *Piacere della memoria*) e delle *Materassi*.

DA « LA PIRAMIDE »

A SOLO

Decido: il mese prossimo anderò ¹ a Venezia.

Benissimo.

Partirò alla metà del mese, anzi, il giorno quindici precisamente.

Vi rimarrò una settimana.

Sette giorni di vita assolutamente eccezionale, in una città straordinaria, di una originalità e di una bellezza incantevoli, stupefacenti, uniche, assolute. Sette giorni quali solo Venezia può dare. Il diversivo mi farà bene, certo, mi rafforzerà.

Incomincio col prendere tre biglietti da cento lire ² e, messili in una busta, li chiudo dentro il cassetto: « sono per Venezia, per poter vivere là i sette giorni desiderati senza farmi mancare di nulla ».

Effettivamente queste poche economie non potrebbero essere spese in modo migliore e, pur pensando ai giorni nei quali feci per esse a miccino di frutta o mi negai un dolce o un piccolo divertimento a fine di poterle accumulare, debbo riconoscere che i miei sacrifici verranno compensati ad usura.

Anderò in gondola di giorno e di notte, lungo il Canal Grande, già mi ci vedo sbucare dall'intricamento dei suoi canali più piccoli, là in quel meraviglioso largo dove il Canal Grande si rovescia nella laguna, rimarrò estatico nel silenzio

¹ Leggerissimo tocco toscano. Si veda sotto: *fare a miccino di* « risparmiare su »; *budello* « individuo mmondo ».

² Per il potere d'acquisto della lira, come per altri particolari (l'uso di viaggiare con berretto e spolverina e con un fornelletto a spirito per ogni evenienza), si pensi che lo scritto è anteriore alla prima guerra mondiale: il papa che vive con le umili sorelle, e di cui si lamenta che non possa affacciarsi alla finestra del palazzo Vaticano (per il persistente attrito fra Stato e Chiesa), è Pio X (poi canonizzato), morto nell'agosto del 1914.

rotto soltanto dalle voci dei gondolieri e dalla loro eco, all'ombra della cupola della Salute tanto suggestiva e pensierosa nella notte di primavera, sentirò cantare qualche canzone napoletana o spagnuola, la piazzetta di San Marco coi suoi magnifici palazzi trinati mi sarà davanti, rosea e dorata nel sole, candida e azzurra sotto la luna, e i fanali vi spunteranno palpitando come gemme incastonate nei marmi. Anderò per le calli popolose, nel chiacchiericcio, per le Mercerie, m'intrufolerò tra la vita quotidiana del popolo di Venezia, garbato e grazioso, tose e tosette, comari e puteli³; anderò nelle calli più remote, lungo le fondamenta dai brevi e rari giardini, dove un albero solo si sporge, grasso di malinconia come un principe in esilio, per potere almeno rispecchiare, senza una lacrima, il suo dolore aristocratico nell'acqua verde del canale; mi fermerò su campi e campielli, vicino alle parrocchie, alle mura e alle soglie delle grandi chiese: San Giovanni e Paolo, I Frari, gli Scalzi; svolte e risvolte, portici e sottoportici, salirò, scenderò, salirò scenderò centinaia di ponti e pontielli, anderò al Teatro Goldoni oppure al Malibran, e sentirò recitare dalla compagnia di Zago⁴ *I rusteghi* o *Le barufe chiozote* ... Che felicità! Che gioia! Ciondolerò sulla piazza di San Marco come se fossi in casa mia, senza potermene stancare, darò il granoturco ai piccioni plumbei, mi fermerò a comprare i frutti caramellati infilati nello stecco, prenderò il gelato al caffè Quadri o al Florian, e vi rimarrò seduto per ore e ore a sentir suonare le bande, a veder passare la gente, e poi ancora lungo la riva degli Schiavoni salirò scenderò lento i grandi ponti pomposi del Sepolcro e della Pietà, del Vino e della Paglia, fino alla Ca' di Dio, fino ai Giardini, e col vaporetto anderò al Lido, a Malamocco, a Murano, a Chioggia, a Torcello ... e via di seguito. Manderò le cartoline illustrate con la gondola, i cavalli di San Marco e il Ponte dei Sospiri a tutti gli amici e conoscenti che pensando a me sospireranno e si roderanno le mani, verdi dalla bile, per non potere essere anche loro a Venezia. Ah! Ah! Ah! Ah!

Chiamo intanto la donna e le annunzio il mio prossimo viaggio, la prego di tenermi tutto pronto per l'epoca fissata: i vestiti e la biancheria, che tutto sia riguardato, le scarpe, i bottoni fermati bene, il berretto, la spolverina, la calza nel lumino a spirito, il servizio da toletta; le faccio tirar fuori la valigia, spolverarla, lustrarla accuratamente, provarne la chiave; compro l'orario delle ferrovie e mi do a percorrerlo avanti e indietro sulla linea Firenze-Venezia e viceversa.

Corro da certe persone che so essere state a Venezia di recente, ed esservisi trattenute a lungo, persone di ottima praticità, non prodighe né spilorce, alle quali piace il vivere comodo col minor dispendio di denaro possibile, o senza, almeno, inutile spargimento di esso. Annunzio il mio imminente viaggio, e intanto mi consiglio e domando informazioni sugli alberghi situati in luogo centrale,

³ Parole usate per fare color locale, come altre successive (ma *ponti* e *pontielli* è rifatto su *campi* e *campielli*: « ponticello » in veneziano si dice *ponteselo*).

⁴ Emilio Zago (1852-1929), attore e capocomico veneziano, specializzato nel repertorio goldoniano.

puliti e frequentati decorosamente; i restaurants che possono meglio convenire per evitare spiacevoli disturbi, mosse dello stomaco o del ventre, cose che butterebbero giù un toro e mettono il diavolo in corpo facendone andar via ogni volontà di divertirsi e di godere la vita, e in quanto ai prezzi ⁵ poi, massimamente, acciò non rendermi, senza volerlo, bersaglio di colpi audaci e disonesti come un qualsiasi merlo di passaggio.

Vado inoltre da un mio vecchio amico antiquario, ebreo veneziano, che so bazzicare Venezia di frequente per il suo traffico, e nella sua bottega dove brillano nell'oscurità, fra l'oro di cornici e di spalliere, specchietti e prismi, mi trattengo lungamente a parlare secolui ⁶ di Venezia, e una nuova faccia della gemma s'illumina e risplende: la Venezia dei rigattieri, delle antichità, delle preziose e affascinanti cianfrusaglie: sete, velluti, broccati, argenti, ottoni, scialli, merletti, lacche, ventagli, vetrerie, rimasugli di una passata grandezza e di una pur deliziosa decadenza. Sorride il vecchio ebreo parlandone goloso con la voce roca e gutturale, mi guarda di sottocchi dalla sua poltrona: « Venezia è una città piena di risorse »; egli pensa che io non ne ritornerò a mani vuote.

Il quattordici del mese, quando tutto è all'ordine per la mia partenza, dopo aver vissuto un mese intero questo bel sogno di un soggiorno veneziano, su due piedi decido di non partire altrimenti, di non muovermi, di non andare più a Venezia, no.

Anderò invece, alla metà dell'altro mese, a Roma, e passerò a Roma una settimana di ricreazione invece che a Venezia.

Guardo nel cassetto dove le ho chiuse, se ci sono le mie trecento lire dentro la busta: meno male, ci sono ancora. Le spenderò a Roma, benissimo, fra un mese sarò là.

Non più canali canaletti campi e campielli; gondole, Zago, ventagli, ciprie e bautte, niente. Anderò sul Palatino, fra i suoi cespugli sbucanti in maniera tanto suggestiva fra un rottame e un altro rottame, dove talora sboccia arrampicata una rosa come il punto sanguigno della vita fra le membra del magnifico cadavere di marmi. Poserò il piede sopra la Via Sacra, le cui pietre chi sa se sono sempre quelle, ma tiriamo via, se noi non le profaneremo col nostro scetticismo quella rimarrà sacra chi sa mai per quanto ancora, e l'effetto non sarà minore per questo. E mi parrà d'un tratto, nell'ombra di un'arcata, intravedere i fantasmi di un convito, e in mezzo ecco: Nerone, ebbro e panciuto, sozzo, a sganasciarsi dalle risate, il budello, che come tutti i figli dei grandi e dei saggi gode e disperde nel bagordo e nella follia la grandezza degli avi. Guardate un po' là, poveri avi, tutta la vostra saggezza dove è andata a finire: sotto la tavola. Valeva proprio la pena di affaticarsi tanto!

⁵ Da collegare al lontano *domando informazioni*, mentre *i restaurants* dipende da *su(gli alberghi)?* Ma quando il periodo palazzeschiiano, eminentemente parlato, si prolunga, è vano, e probabilmente contraddittorio, chiedergli concinnità di sintassi.

⁶ Introduce una sfumatura amabilmente letteraria, come sotto *(non) altrimenti « affatto »*

E nella notte lunare, fra tutta quella roba rotta, una grinfia mi acchiapperà la manica della giacca, e senza il coraggio di voltare gli occhi scorgerò al mio fianco un fantasma che mi attira: Mio Dio! Messalina! «No, no sai, no cara, vattene pure, te ne puoi anche andare, lasciami in pace, non siamo fatti per intenderci, no, lasciami ti ho detto, mi strappi la giacchetta». E cercherò di svincolarmi per isfuggire, come un novello Giuseppe⁷, alle grinfie del vampiro. «Brutta cialtrona che non sei altro, ci sono i gladiatori, ti potresti anche contentare, mi sembra». Mi fermerò sotto l'arco di Tito e di Costantino⁸, aggirandomi in quella luce di perla e, non senza una certa tremarella addosso, per i meandri oscuri del Colosseo; penserò che in fondo anche quello non era che un teatro. Un curioso modo di divertirsi avevano i romani, altro che «I rusteghi», questi erano *rusteghi* davvero con tutta la loro civiltà.

Anderò su quella piazza fanaticona di San Pietro, e vi rimarrò in mezzo fermo, assiderato, a gambe larghe e con la bocca aperta come richiede il luogo, ma sentendomi spruzzare sul viso l'acqua dei fontanoni, ritornerò un pochino ai miei sensi, quasi riavuto da uno svenimento: Bernini ci ha pensato, grand' uomo quel Bernini, che talento! Dopo il colpo di quella prospettiva ... ci voleva uno spruzzo, non si può dir di no, era necessario. E allora, piantato là in mezzo e ancora tutto trasecolato, mi darò a contare le colonne, e girando torno torno all'obelisco, leggerò quell'iscrizione burbera e cristiana nella sua bellezza:

Christus Vincit
Christus Regnat
Christus Imperat
Christus ab omni malo
Plebem suam
Defendat

e mi ricorderò, me l' hanno insegnato a scuola, di quando non voleva andare al suo posto. Se non c'era Michelangelo che diceva: «bagnate le corde»⁹, tu non c'eri, poverino, costassù.

Mi darò a camminare avanti e indietro e di fianco per la chiesa immensa, come preso a cottimo, sosterò presso a San Pietro affumicato, e al suo piede consumato dal bacio dei cristiani. Che fervore di baci, quanto amore, nessuna donna della terra, per quanto bellissima, ebbe mai nel suo corpo, che si sappia, qualche cosa di tanto logoro per parte dei focosi amanti.

Leggerò le epigrafi ai punti dove arrivano le più grandi cattedrali del mondo intero e ne uscirò con la convinzione assoluta che quella è la più grande di tutte.

⁷ Il casto Giuseppe (che resistette alla moglie di Putifarre).

⁸ S' intende che gli archi, pur vicini, sono distinti, quello di Tito in pieno Fòro, quello di Costantino accanto al Colosseo.

⁹ Naturalmente il popolare aneddoto non è riferito a Michelangelo, visto che si tratta del primo obelisco rizzato (1586), quello di San Pietro sotto Sisto V per cura di Domenico Fontana.

E ancora sulla piazza, guarderò in su prima di andarmene, verso il palazzo apostolico, la camera del Papa, col vano desiderio di vederlo affacciare alla finestra, come fosse una ragazza che aspetta il fidanzato.

Anderò sotto la casa delle sue sorelle, e ne vedrò una uscire o rientrare, chi sa che bella vecchina, sorella di un sovrano così grande che dà esempio di umiltà ai piccoli sudditi gonfi di superbia. Ma forse saranno là dentro, col loro fratellone, e giuocheranno tutti insieme a *cruscherello* o all'omo nero¹⁰.

Salendo piano piano le scalinate della Trinità dei Monti, e passando per il Pincio, arriverò a Villa Borghese, mi butterò sdraiato all'ombra dei lecci giganteschi, per riposarmi un poco. Roma è una città che stanca, Dio mio, che sfianca, si arriva a sera che non se ne può più; e non appena mi sentirò riposato bene, farò delle capriole sull'erba, come un camoscio per la felicità, e per i quartieri soleggiati di Roma nuova rientrerò sostando davanti al Quirinale come per contarne le finestre, mi farò dare qualche informazione da una guardia, chi sa quante ce ne saranno là sotto che non hanno nulla da fare: «qui ci dorme il Re, quella è la finestra della Regina ...» e via discorrendo.

Ma arrivati al quattordici dell'altro mese io decido, di punto in bianco, dopo avere trascinato per un mese il sogno magnifico di un soggiorno romano, di non andare più a Roma, di non muovermi altrimenti, tutto viene troncato di netto e sull'istante, anderò invece a Napoli fra due mesi e mezzo, nel settembre.

Corro a vedere per prima cosa se le trecento lire ci sono ancora al loro posto, e trovandole tali e quali ce le misi due mesi or sono, mi sento prendere da una certa tenerezza. Poverine, quanta docilità nel loro carattere! E rimettendole giù, e carezzandole con amore, un'idea m'illumina la mente: bisogna dare un po' di compagnia a queste fedeli creature, e ve ne aggiungo altre cento. A Napoli rimarrò quindici giorni invece di sette, vi sarò per le feste di Piedigrotta, tutta la prima metà del mese di settembre.

Chiamo subito la donna e l'avverto che la mia partenza è rimandata, le preciso l'epoca del rinvio, pregandola per amor del cielo che tutto sia all'ordine per quel giorno, in perfetta regola: i vestiti e la biancheria, i bottoni, la valigia, la chiave, il lumino, la calza nuova ... tutto, tutto senza sgarrare.

Addio Palatino, Nerone, Michelangiolo, San Pietro, il Papa, l'obelisco, Mesalina, più nulla. Chitarre e mandolini!

Su e giù per la bella riviera di Chiaia, da Santa Lucia

Oh, dolce Napoli,
suolo beato
ove sorridere

¹⁰ Vecchi giochi familiari toscani: quello a *cruscherello* (o a *cruscherella*) consiste nel nascondere quattrini entro crusca o materia simile, che poi si prende a manciate, toccando i danari a chi ha preso la singola manciata; l'*omo nero* è un gioco di carte, perduto da colui a cui resta il fante (o «gobbo») di picche, chiamato appunto in quel modo.

volle il Creato;
tu se' l'imperio
dell'allegria,
Santa Lucia,
Santa Lucia!...

a Margellina ¹¹,

Margellina, Margellina,
calamita 'e marinare:
si parlasse chistu mare
quante cose avria cuntà ...
Scappatelle 'e nammurate ...
gelusie, tradimente ...
vase e llacreme cucente
quanta suonne 'e gioventù!... ¹²

quante volte alzerò il capo per vedere se il Vesuvio fuma,

Jamm 'n coppa ¹³
jamm 'n coppa jja,
jamm 'n coppa
jamm 'n coppa jja
funicoli funicolà ...
jamm 'n coppa jja
funicoli funicolà,

fino a Posillipo,

Nu profumo d'erba 'e mare
saglie a dint' 'a chelli scoglie
e te sceta ¹⁴ mille voglie ...
e, scetato, fa sunnà.

mi fermerò a cena alla « Stella » o all' « Allegria », scenderò dolcemente a Marechiaro e vi aspetterò palpitante il sorgere della luna ¹⁵:

11 Piedigrotta, dove si svolge il « bacchanale » di settembre, oggi ridotto a festival della canzone napoletana, è prossima a Margellina. Seguono frammenti famosi, certo dati a mente, del repertorio di Piedigrotta.

12 *Avria cuntà* « racconterebbe »; *vase* « baci »; *quanta suonne* « quanti sogni ».

13 « Andiamo in cima » ecc.

14 « Desta »; *sunnà* « sognare ».

15 Seguono le due prime strofe di *A Marechiaro* di Salvatore di Giacomo (nelle *Canzone*), citate a memoria e perciò con lievi improprietà. Traduzione: « Quando spunta la luna a Marechiaro, anche i pesci vi fanno all'amore [testo *all'a*]; si mettono sossopra le onde [testo *se revoteno ll'onne*], per la gioia

Quanno sponta la luna a Marechiaro
 pure li pisce nce fanno l'ammore:
 e revotano l'onna de lu mare
 pe la priezza cagneno culore
 quanno sponta la luna a Marechiaro.

cercherò la finestrella del garofano:

A Marechiaro nce sta 'na fenesta,
 a passiona mia nce tuzzulea,
 nu garofano addora int' 'a na testa,
 passa l'acqua pe' sotto e murmulea ...
 a Marechiaro nce sta 'na fenesta.

Ed ecco già che cento ritornelli di nostalgiche canzoni mi spuntano nel ricordo, e me li do a cantare avanti e indietro per la casa, da una stanza all'altra, affacciato alla finestra, e mi metto a ballare la tarantella: «buone nuove, buone nuove!» ripete la mia donna che tutto il giorno mi sente cantare o mi vede zompare: «buone nuove!».

Come sarò contento laggiù a udire il suono degli organetti e la voce dei posteggiatori con l'accompagnamento della chitarra. A poco a poco mi sentirò tutto posseduto da quella soave, azzurra malinconia, e mi ci abbandonerò come dentro la culla della felicità,

Vide 'o mare quant'è bello
 spira tantu sentimento,
 comme tu a chi tiene mente,
 ca scetato 'o faie sunnà.
 Guarda, guà, chistu ciardino;
 siente, siè, sti' sciure arance:
 nu profumo accussì fino
 dinto 'o core se ne va ... ¹⁶

Anderò anche a Pompei, e i solerti ciceroni mi sveleranno i misteri della città romana dissepolta, non trascurando di introdurmi con falsa, ghiotta cautela, sotto certe insegne ... che non sono uno spettacolo per signorine, per quanto sembrino fatte proprio a misura per loro, poverine, e dove si facevano a quei tempi

cambiano colore... — A Marechiaro c'è [testo *ce sta*] una finestra, la [testo *la*] mia passione vi [testo *ce*] bussa; un garofano [testo *ca-*] manda profumo in un vaso di coccio, sotto passa l'acqua e mormora ... ».

¹⁶ Traduzione: «Vedi quanto è bello il mare: spira tanto sentimento come fai tu a chi osserva, che desto lo fai sognare. Guarda questo giardino; odora questi fiori d'arancio; un profumo così squisito penetra nel cuore».

remotissimi certe faccende ... che porci quei benedetti romani, proprio come noi, ad onta del progresso.

A Sorrento:

So venuto a Surriento,
a' sta bella marina,
cu 'na vela latina
cu 'na refola 'e viento.

A Capri, nella grotta azzurra, dove pare il Signore abbia messo un campioncino del paradiso sopra la terra.

Guarda attuorno sti Sserene
ca te guardano 'ncantate
e te vonno tantu bene ...
te vulessero vasà ¹⁷.

E per tutta la nottata di Piedigrotta:

Peeee ... pepepeeee ... pepepepeeeee ...
pepepeeee ... pepepepeeeee ... pe ...

ballerò, canterò, urlerò, fischierò, fino a schiantarmi le corde della gola,

Stanotte a mezzanotte ...
Peeee ... pepepeeee ... peeee ...
peeeee ... peeeee ... peeee ...

salterò, suonerò la tromba:

pepepepepepepepepepe ...

la caccavella ¹⁸:

vrùn ... vrùn ... vrùn ... vrùn ...

avrò un cappello di cartavelina:

Sta' tarantella, napolitana ...
vrùn ... vrùn ... vrùn ... vrùn ...
peeeee ... peeeee ... peeeee ...

¹⁷ « ... Ti vorrebbero baciare ».

¹⁸ « Pignatta », metafora con cui si designa uno strumento fragoroso.

mangerò gli spaghetti con le mani,

vrun ... vrun ... vrun ... vrun ...

Io tengo nu' strumento

'ca suone sulo a te ...

peeeeeee ... pepepepepepeeeee ...

Dun! Dun! Bum! Bum!

Buunf! Stunf! Stinf! Bumf!

peeeee ... peeeee ... peeeee ...

trum ... trum ... trum ... trum ...

pepepepepepepepepepepepepe ...

Ma il trentuno di agosto io decido, *ipso facto*, di non intraprendere altrimenti il mio viaggio per Napoli, anderò invece nella primavera prossima in Egitto.

Volo ad assicurarmi se al posto che sapete ci sono ancora le mie quattrocento lire: ci sono. Con l'aiuto del cielo ci sono ancora. Benissimo. E aggiunte altre cento, religiosamente insieme le ripongo. Mi do a fare conti su conti al fine di aumentare nel maggior modo possibile il peculio; per un viaggio tanto lungo e costoso dovrò sottopormi durante sei mesi alla tirannide di economie quotidiane assurde.

Dato avviso alla donna che la mia partenza è solamente rimandata e precisata l'epoca della nuova le impartisco ordini draconiani di lesinare su tutto fino al centesimo. Abolite le frutta, i dolci, il formaggio nella minestra, ogni possibile ghiottoneria bandita, bandito ogni svago, ogni lusso. Forse dovrò bere acqua per sei giorni della settimana, niente carrozza, omnibus, tranvai, nulla: sempre a piedi. Farò risuolare un vecchio paio di scarpe che avevo deciso di cedere in elemosina, passerò l'inverno con quelle, risparmiando di consumare le altre, le nuove che dovranno servire per l'Egitto. Anziché comperarmi un cappello ne farò lavare uno unto o, meglio ancora, metterò direttamente il berrettino da viaggio. Niente teatri, niente caffè. Rivolgo un'ultima raccomandazione alla donna: che per l'epoca fissata tutto sia all'ordine nel modo più acconcio, dovendo intraprendere un viaggio per un paese così lontano e di là dal mare, che tutto sia inappuntabilmente pronto per quel giorno: vestiti scarpe e biancheria, i bottoni, la valigia, il lumino, la spolverina, la calza ... tutto.

In Egitto! Pensateci su. Vedrò il deserto, anderò un pochino in là, fin dove non c'è il pericolo di smarrirsi, e voltandomi indietro di continuo, acciò non finirne inghiottito, non si può mai sapere. La Sfingel Le Piramidi! Dovrò certo pensare, quando ci sarò sotto, a quando come me ci si trovò Napoleone il grande, e voltandosi in su disse: « quaranta secoli ci guardano »¹⁹, e io, non volendo

19 « Vi contemplano », dice l'aneddoto vulgatissimo (« Dall'alto di queste Piramidi » ecc.).

essere da meno di lui, dirò che i secoli sono oramai quarantuno, e che guardano soltanto me. Ciò costituirà un avvenimento di ben maggiore importanza.

Il Nilo verde e le casine galleggianti, i coccodrilli! Gli avanzi dell'antica Menfi gloriosa. Penserò all'infelice Radamès e alla sua infelicissima Aida. Gli egiziani, gli Arabi e i negri col barakano! Avrò un barakano anch'io, e me ne andrò avanti e indietro con quell'affare addosso. Intanto, buttatomi su un lenzuolo, mi metto con quello a girellare per la casa.

Non vi posso lasciare neppur lontanamente immaginare quale tremendo lavoro incominci a questo punto per me, attraverso gli orari, le carte geografiche, per preparare adeguatamente l'impresa di un tale complicatissimo viaggio, alle stazioni, sui porti; partire, arrivare, sbarcare, imbarcarsi: Napoli, Palermo, Siracusa, Alessandria d'Egitto, l'acqua, Radamès, la terra, i canapi sulla banchina, le scalette che vanno su, l'ancora che va in giù, la povera Aida che va alla malora, il vapore col fischio, il mal di stomaco, i marinai, la valigia ... mi pare in certi istanti di doverne uscire col senno guasto.

Se poi quando arriverà marzo io inizierò o ucciderò la mia impresa africana, dopo averla vissuta fino alla macerazione durante sei mesi tondi tondi nel mio cervello e nel cuore, questa è cosa di nessuna importanza.

.....

DAL «BUFFO INTEGRALE»

IL NONNO

Da alcuni giorni, laddove un'amena ed esultante ragazzaglia fra salti corse e grida era intenta nel giuoco del calcio, un fanciullo di circa dieci anni si avvicinava solo: seduto sull'orlo del campo mentre quelli erano immersi nel fervore del loro esercizio, osservava quanto andavano facendo.

Piccolo, rannicchiato nell'esile persona, portava dei grandi occhiali neri da sole che gli coprivano per la massima parte il viso pallido.

Seguitando nel giuoco, i ragazzi parevano nemmeno accorgersi di lui, fino a quando partiva inosservato.

Ma un giorno, mentre quelli come di consuetudine clamorosamente giocavano, il fanciullo dal viso pallido e coperto per la massima parte dagli occhiali neri, apparve appoggiandosi ad un bastone, procedendo con andatura affaticata, stanco al modo di un vecchio.

Durante l'intervallo uno di quelli gli si avvicinò:

«E tu chi sei?».

Attraverso i grandi occhiali neri il fanciullo, senza rendergli risposta, fissava il compagno.

« Come ti chiami? ».

« Emilio ».

« Ti fanno male gli occhi? ».

« No ».

« E allora, perché porti gli occhiali? ».

« Sono quelli del nonno ».

« Sei malato? ».

« No ».

« Ma sei zoppo ».

« No ».

« E allora, perché cammini col bastone? ».

« È quello che portava il nonno ».

« Ma il tuo nonno dov'è? ».

Abbassò il capo perché un nodo, serrandolo alla gola, gl'impediva di rispondere.

« È morto? ».

« Sì » accennò.

« Era vecchio? ».

« Sì » alitò.

« Che cosa vieni a fare qui? Vuoi giuocare con noi? ».

Il fanciullo non rispondeva.

Neill'intervallo di un altro giuoco, altri ragazzi si avvicinarono a lui.

« Io lo conosco, è quello che andava sempre fuori con un vecchio ».

« Era il tuo nonno, quello? ».

« Sì » alitò ancora il fanciullo.

« E la tua mamma, il papà dove sono? ».

« Sono morti nella macchina quando io avevo due anni ».

Parlava così piano che appena si poteva udirlo.

« Sì, sì, lo so anch'io, la mamma e il suo papà sono morti in un incidente stradale ».

« E tu non eri nella macchina? ».

« No, ero rimasto a casa col nonno ».

« E ora, con chi stai? ».

« Stavo col nonno ».

« L'ho veduto tante volte, andavano sempre insieme, lui e quel vecchio ».

« Ti divertivi a andare con lui? ».

« Sì ».

« O come facevi a giocare con un vecchio? ».

Sulla faccia pallida apparve il raggio di un evanescente sorriso.

« Vuoi venire a giocare con noi? ».

Il fanciullo non rispondeva.

« Come vuoi che faccia a giocare? Se porta gli occhiali e il bastone vuol dire che è vecchio ».

« E allora, se sei vecchio, morirai come ha fatto il tuo nonno ».

« E noi ti faremo il funerale » aggiunse un altro lanciando la parola come la scintilla che svilupperà un incendio.

Si guardarono l'un l'altro i ragazzi il cui gruppo era cresciuto e seguitava a crescere.

« Venite, venite tutti qua, è morto questo povero vecchio e noi lo dobbiamo seppellire ».

Appoggiandosi al bastone, il fanciullo si alzò in atto di offerta.

E i ragazzi, sempre più aizzati al nuovo giuoco, lo presero per le spalle e per le gambe mentre altri giungevano di corsa portando un pezzo d'asse, bastoni e rottami di latta, barattoli di conserve vuoti trovati in un vicino immondezzaio; e depostolo su quell'asse presero a camminare procedendo col passo e il ritmo di un funerale, accompagnandosi a colpi di bastone dati in cadenza su pezzi di latta e sui barattoli vuoti delle conserve; gridando a piena voce un'improvvisata marcia funebre. E sempre più alto gridando e battendo più forte intorno e dietro alla loro bara sulla quale ad occhi chiusi si trovava disteso il fanciullo.

Lo portarono laddove l'insenatura nel terreno produceva un affossamento, e come si depone un cadavere ve lo deposero mentre in circolo presero a buttargli manciate di terra addosso, e aumentando di slancio via via che lo andavano ricoprendo.

Un uomo che lavorava lì presso nel proprio campo attratto da tanto strepito e insospettito, s'era fatto dietro la siepe che divideva la terra di sua proprietà, e postosi ad osservare saltò fuori in buon punto agitando furiosamente la zappa che teneva in mano, e correndo verso quelli, come volo d'uccelli al colpo di uno schioppo li fece fuggire.

« Briganti mascalzoni e ladril... ».

Il più grande, ebbe l'ardire di fermarsi volgendosi per rispondere:

« Era vecchio, è morto, dovevamo seppellirlo » riprendendo subito a correre.

« Se vi avvicinate un'altra volta vedrete quello che faccio io: furfanti malandrini e ladril... Anche ieri siete entrati per rubar l'uva nel mio campo ».

Avvicinatosi alla buca dove il fanciullo si trovava per la quasi totalità sepolto, prese a scoprirlo liberandone il corpo dalla terra che aveva addosso e a sollevarlo:

« E tu, perché ti lasci conciare in questo modo da quei delinquenti? ».

Come chi stia svegliandosi da un sonno profondo, il fanciullo tardava a rispondere, quindi col tono di un trasognato:

« Anche al nonno hanno fatto così ».

NICOLA LISI

È nato a Scarperia nel 1893 (e il natio Mugello è il tacito teatro delle sue affabulazioni); risiede a Firenze, dov' è stato fra i cattolici animatori del « Frontespizio ».

Anche se ha cominciato come scrittore teatrale e favolista aggiornato, le più vive qualità di Lisi appaiono nei racconti dell' *Arca dei semplici* (1938) e di *Concerto domenicale* (1941): i « semplici » sono parenti dei « buffi » palazzeschi (il titolo stesso è quasi un calco del *Palio dei buffi* del suo amico Palazzeschi, che è dell'anno prima), ma sono « buffi » di campagna dal candore un po' nevrotico, presi in vicende dolcemente stravaganti che danno nell'assurdo e perciò avvicinano l'autore anche ai più giovani esistenzialisti toscani del magico quotidiano. Tra questi « semplici » va pure annoverato il titolare in prima persona del *Diario di un parroco di campagna* (in volume nel 1942), pronto a ravvisare, con buona fede e cuore puro, apparizioni e segni angelici e divini nella sua rurale e frugale vicenda giornaliera: è, a livello meno ironico che non paia, un'interpretazione magica del cristianesimo paesano. A tale « semplicità » dell'animo corrisponde un'estrema semplificazione sintattica e ritmica del discorso, che fa di Lisi un vero « primitivo » e rammenta come ai primitivi toscani s' ispirasse una ventina d'anni prima un altro, per verità tanto più aspro e torbido, narratore cattolico toscano, Tozzi: il suo ricordo specialmente ritmico è infatti sensibile nella pagina di Lisi, anch'essa toccata, con maggior sommissione, di accenti vernacolari. Tematicamente i « semplici » sono affini a personaggi, oltre che dei *Fioretti*, dell'antica novellistica toscana, da certo Boccaccio al Sacchetti, dall'autore del *Grasso legnaiuolo* al Lasca; mentre lo stile porta addirittura più in su, nei paraggi del *Novellino*.

Dall'*Arca* (edita, come in genere Lisi, dal Vallecchi di Firenze) si riproduce qui un racconto rappresentativo, che espone con grande pulizia un caso di innocente feticismo erotico.

DA « L'ARCA DEI SEMPLICI »

LA GAMBA DELLA NAMUR

Il marchese Alfonsi per riparare a una perdita al gioco dovette vendere la tenuta di Belvedere, che fu acquistata dalla moglie del duca Brancani.

I nuovi padroni arrivarono alla villa sull' inizio della primavera.

Si andava dal paese alla villa per una strada diritta, lunga circa un miglio, con belle siepi dalle parti.

Jacopo faceva tutte le sere quella strada, nella speranza di poter vedere la duchessa.

« Con le donne capitate in paese, parlato non ci avrò parlato, ma viste le ho viste tutte »: era il suo detto preferito.

Una mattina s'incontrò con Santi, il giardiniere di Belvedere, e gli chiese che tipo di donna fosse la nuova padrona.

— È buona — rispose Santi.

— Bella?

— No, bella no, perché ha le gambe troppo lunghe.

Si lasciarono. Jacopo rideva tra sé. Gli scappava da ridere della baggianeria di Santi, il quale stimava brutta una donna se aveva le gambe lunghe. Santi prendeva per difetto un vero pregio femminile. La sera di quello stesso giorno, Jacopo, giunto quasi all'ingresso della villa, vide Santi che spalancava il cancello a un signore e a due donne, una delle quali bellissima. Ella camminava sola; gli altri due a braccetto.

— Questi i Brancani, e l'altra chi sarà? — pensò Jacopo.

Si mise fermo rasente la macchia, perché gli passassero dinanzi. Santi non aveva avuto torto nel dire che la sua padrona era brutta, ma bensì nell'attribuire alle gambe la bruttezza che era del corpo e del viso. Notò le principali particolarità dell'altra donna di cui era già invaghito: bionda, occhi neri e gambe armoniose rispetto all'alta statura.

Santi era rimasto sul cancello. Jacopo si avvicinò e gli chiese:

— Chi è quella con la tua padrona?

— La sorella della duchessa; una belga, di Namur.

— Quanto si trattiene a Belvedere?

— Non si sa. La cameriera m'ha detto che è qui per un capriccio. Ha il marito geloso e per fargli dispetto è venuta in Italia dalla sorella.

Jacopo aveva fatto una cinquantina di passi verso il paese, quando sentì dietro le spalle un rumore di ruote. Si volse a guardare: era il carrettino della bucataia ¹ Teresa Mimmi, la quale usciva allora dal cancello di Belvedere. Jacopo riprese a camminare. La Teresa per raggiungerlo spinse più alla svelta il carretto.

— Che fa da queste parti, Jacopo?

— Piglio il sole di primavera. E tu di dove vieni?

— Da un luogo dove le piacerebbe stare.

— Parla chiaro e vedrò se sei indovina.

— Vengo dalla villa.

— Sei indovina. Lavi per la servitù?

— Lavo per tutti: padroni e servitori.

— Anche per la forestiera?

— Di suo ho solamente un paio di calze; della duchessa un sacco di roba.

Jacopo sorrideva soddisfatto dei suoi discorsi da furbo. Fecero un tratto di strada senza parlare.

¹ Toscanismo, « lavandaia ».

— Mi dica la verità: a lei piace la forestiera.

— È bella. Se mi dai una delle sue calze, ti ricompenserò. Ti potrai scusare dicendo che non l'hai più trovata.

— Quelle calze sono in fondo al sacco. Andiamo a rovesciarlo nel castagneto, dove sarà difficile esser visti.

Svoltarono in una viottola a destra della strada, che prima di attraversare il piccolo castagneto passava per dei campi di grano.

Nel castagneto la bucataia sciolse il legaccio a uno dei sacchi, che tirò giù dal carretto. Lo prese per il fondo e si mise a rovesciare il contenuto. Jacopo fissava la biancheria, che si ammonticchiava per terra, senza distinguere i finissimi capi di cui era formata. Soltanto quando vennero fuori le calze si chinò a raccattarle con sveltezza giovanile.

— Tutt'e due non è possibile — disse la Teresa. — Riportandone una, è più facile che la scusa sia creduta.

Jacopo posò una calza sul mucchio della biancheria. Fece dell'altra un rotolino e se lo mise in tasca. Lasciò la Teresa a rimettere la biancheria nel sacco. Continuò per la viottola, che fuori dal castagneto scendeva in fondo a una vallatella e risaliva su una groppa² di prati, press'a poco parallela alla strada maestra. Proseguì su quel crinale. Camminava con gli occhi socchiusi, immaginandosi un nuovo incontro con quella che egli chiamava la Namur. Gli pareva di vederla apparir sola, dietro il cancello di Belvedere, poi aprirlo di quel tanto necessario per uscire; egli si levava il cappello; lei rallentava il passo e contraccambiava il saluto col piegare la testa, quasi nascondendo il dolcissimo sorriso.

Il canto d'una capinera su un pero in fiore riportò Jacopo alla realtà. Distolse l'attenzione dal canto, riabbassò le palpebre, ma la visione non ricominciò. Allora si mise una mano in tasca per tirar fuori la calza e guardarla nella dolcezza di quel canto, ma la capinera volò via in direzione di un ruscello. Con il rotolino stretto in pugno, andò a sedersi sotto il pero fiorito. Distese la calza sull'erba. Quella calza ammencita³ non ricordava per nulla la tornitissima gamba della Namur. Aveva valore solamente perché era stata a contatto con la gamba. Ora spirava la brezza della sera: inquietudine negli orizzonti dopo tramontato il sole. Si volse alla villa di Belvedere della quale vedeva il tetto e le finestre dell'ultimo piano sulla massa ormai bruna del parco. Nello sfondo del cielo si rivelò una stellina.

— Namur! — disse Jacopo appena la vide.

Giunse in paese che i lumi erano già accesi. Andò diritto a casa. Le sorelle, Regina e Oliva, erano a far da cena. Egli prese dal cassettone lo scrignetto dei ricordi amorosi e ci mise la calza. Richiuse il cassettone e uscì di camera. Entrò nel salottino e senza dire una parola alle sorelle, si sedette alla tavola apparecchiata in attesa che gli portassero da mangiare.

² Altro toscanismo, « dosso ».

³ Vernacolo, « afflosciata ».

Il giorno dopo la Teresa andò a trovare Jacopo al Monte Pio ⁴.

— Che cosa c'è di nuovo?

— Sono venuta a portare l'altra calza. La forestiera è partita stamani.

— Chi te l'ha detto?

— Ho visto Santi e l'ho fermato per domandargli quando avrei dovuto andare a prendere la biancheria di quella signora. Mi ha risposto che per lei non avrei più lavato. È andata via all'improvviso.

La Teresa posò la calza sul tavolino e partì soddisfatta di aver fatto un piacere che non le costava nulla.

Jacopo, appena solo, si alzò, fece tre o quattro giri intorno alla stanza, si fermò alla finestra, si appoggiò sulle braccia al davanzale. Pensava, con grande tristezza, che le belle gambe della Namur, a causa certo del tirannico marito, il quale chi sa mai di quali mezzi si era servito per farla tornare immediatamente a casa, non le avrebbe riviste più. Nello stare così affacciato, gli venne in mente di comprare a Firenze una di quelle gambe, che aveva visto, calzate, nelle vetrine di certi grandi negozi. Aveva sempre pensato che tali lavori dovevano esser fatti da bravissimi artisti sul modello di qualche gamba vera, di forma perfetta. Il martedì, al Monte Pio non capitava nessuno. Sarebbe partito con il baghere ⁵ per la città. Se fosse riuscito a trovare una gamba da esposizione, le avrebbe messo una, magari tutt'e due le calze e allora sarebbe stato lo stesso che se la Namur fosse rimasta a Belvedere. Si ritirò dalla finestra, uscì dal Monte Pio e andò nella rimessa di Donato, dove teneva i suoi cavalli morellini ⁶. Donato lavorava a togliere il concio dalla lettiera ⁷. Jacopo lo avvertì di far trovare i cavalli bell'e attaccati per la mattina dopo, alle sei.

Jacopo arrivò in anticipo davanti alla rimessa. Aveva sotto il braccio una lunga scatola. Donato attaccava i cavalli nella strada.

L'Oliva, la sorella di Jacopo che faceva la merciaia, era stata sempre fedele alla massima che nella vita tutto torna utile, e perciò portava a casa anche le scatole vuote. Le metteva in un ripostiglio, e capitava sempre l'occasione di adoperarle. Jacopo si era scelta la scatola capace di contenere una gamba. Se l'era misurata sulla sua persona e gli arrivava più su del fianco. Se la mise accosto sul calesse e dette la via ai cavalli.

Durante il tragitto diceva a voce alta il dialogo che avrebbe fatto col padrone del negozio, quando si fosse presentato per comprare la gamba. Nel fare la parte del padrone si proponeva tutte le difficoltà possibili: che la vendeva purché gli convenisse; che non la poteva dare perché era una calamita per i clienti; che la

4 Una sezione dell'attuale Monte dei Paschi (di Siena). Se Jacopo era impiegato a un'agenzia bancaria, l'episodio deve svolgersi in una località minore ma di qualche rilievo (per esempio Borgo San Lorenzo).

5 Sotto è usato come sinonimo *calesse*, che però solitamente è o era a due ruote (il *baghere*, a quattro).

6 « Di manto nero ».

7 « Strame », da cui il contadino toglie il *concio* o « letame ».

cedeva a condizione di non esporla in un'altra vetrina; con la pretesa in ogni caso di voler sapere esattamente a che cosa dovesse servire. Le parole del padrone gli suggerivano sempre valide obiezioni. Il supposto dialogo continuò sino a Firenze, con la conclusione di un accordo, per cui Jacopo entrava in possesso della gamba. Gli uomini e le bestie che aveva incontrato nel viaggio, e la campagna, ora ordinata in bei campi e ora spontanea con i suoi boschi, non riuscirono a insinuare nella sua mente pensieri d'altro genere.

Alle dieci era fermo in Piazza del Duomo. Aveva fatto quella sosta per riflettere dove si potevan trovare negozi che avessero gambe in vetrina. Si ricordò di uno in Piazza della Signoria, di un altro in Condotta ⁸, di un terzo in Calimala: tutti vicini. Cominciò da quello in via Condotta. Non v'era esposta una gamba, ma una donna completa in camicia da notte. Aveva le guance grassottelle e rosee, il naso piccolo affilato e volto in su, i capelli corvini. Era stata fatta con una mano dinanzi al viso, nell'atto di lasciar andare un bacio, dopo averlo per un poco accompagnato. L'artista aveva saputo riunire in una sola figura i maggiori elementi di bellezza della donna bruna e della bionda, e in più ci aveva voluto aggiungere il sentimento, senza il quale la bellezza femminile non si gusta. Jacopo la guardò a lungo per vedere se avesse avuto ⁹ una qualche rassomiglianza con la Namur. Sarebbe bastata la concordanza di un particolare per risolverlo a fare l'acquisto. Davanti alla vetrina di Piazza della Signoria si fermò per pochi istanti. A guardare gli venne rabbia. C'era un finto bellimbusto, con i baffi corti, fini, arricciati e vestito di grigio. In Calimala alfine trovò la gamba. Scese dal calesse e si mise ai vetri. Gli parve assolutamente eguale a quella vera della Namur. Era calzata di seta rosa e d'una scarpetta dello stesso colore.

Entrò nel negozio. Non c'era nessun compratore. La padrona chiese a Jacopo che cosa desiderasse.

— La gamba ch'è in vetrina.

— Vuol dire un paio di calze come quelle in mostra?

— No, la gamba. Delle calze non so cosa fare.

— Mi dispiace — rispose la donna. — Vendo calze e calzini, non gambe di cartapesta. Quella in vetrina la feci venire da Milano un paio di anni fa e ancora mi serve.

— Se è lecito, quanto costò?

— Una cinquantina di lire.

— Gliene do cento; a me occorre proprio quella.

La donna si mosse per aprire la vetrina dall'interno. Jacopo uscì fuori e ritornò con la scatola. La posò sul banco e l'aprì. Dentro c'erano le calze della Namur. Mentre la donna levava alla gamba la calza e la scarpetta, Jacopo prese le due calze e le distese sul banco.

⁸ Cioè via della Condotta, parallela a un lato di piazza della Signoria; prossima anche Calimala, parallela a via de' Calzaiuoli.

⁹ Si noti il piuccheperfetto.

— Ecco fatto — disse la donna. — Ora vuole che gliela metta nella scatola?

— Bisognerebbe prima infilarle queste calze.

— Tutt'e due?

— Tutt'e due, e poi anche la scarpa rosa.

La donna calzò la gamba. Chiese a Jacopo se voleva legare la scatola con un fiocco di seta perché non gli si avesse ad aprire nel portarla a casa. Era una donna molto scaltra. Misurò un nastro bianco di seta e con quello gliela legò. Jacopo prese la scatola, montò sul baghere e ripartì.

Il viaggio di ritorno al paese fu un ininterrotto idillio amoroso. Accanto a lui aveva la gamba della più bella donna che avesse mai conosciuto. Rari furono gli incontri con altri veicoli, per cui Jacopo poté fare quasi tutto il viaggio con le guide in una mano, e così tenere l'altra sulla scatola. Non c'è dolcezza più grande che andare in aperta campagna con una mano sulla spalla dell'amata. Più volte e specialmente quando i cavalli si fermavano per le salite a ripigliar fiato, gli veniva l'acuto desiderio di aprire la scatola. In quei momenti di forte tentazione arrivava fino a mettersela sulle ginocchia, ma la lasciava chiusa a causa della legatura che, temeva, non avrebbe saputo rifare. Il ritorno di Jacopo fu simile a un viaggio di nozze. Bramava di essere in camera sua a contemplare la gamba della Namur.

Appena entrato in paese vide Donato. Fermò i cavalli, scese a terra e prese la scatola. Disse allo stalliere di condurre i cavalli nella rimessa. Andò diritto a casa.

Già imbruniva, ma la Regina e l'Oliva non erano ancora tornate di chiesa. Entrò in camera. Posò la scatola sul letto. Accese la candela sul cassettone, sciolse la legatura della scatola e portò la gamba accosto al lume. Rimase a guardarla sino a che bussarono alla porta. La sorella Oliva, senza entrare, gli disse che la cena era pronta. Spense la candela e uscì di camera. La riaccese quand'ebbe cenato e soltanto allorché fu ridotta a un mozziconcello, cominciò a spogliarsi per andare a letto. Era molto stanco e subito si addormentò.

Quando si svegliò l'orologio del palazzo municipale batteva le ore. Eran le otto. Spalancò la finestra. Entrò nella stanza l'improvvisa luce della mattina. Si vestì in fretta. Prima di uscire di camera tolse e rimise al piede la scarpetta rosa: aveva inteso di fare uno scherzetto amoroso.

Jacopo non confidava nulla alle sorelle ed esse non confidavano nulla a lui. In altri tempi avevano sentito dire che il fratello faceva la corte a questa e a quella, e d'allora era cominciato il distacco. Per dovere gli riguardavano gli abiti, facevano da mangiare badando di accontentarlo nei gusti, gli compravano e cucivano la biancheria. Perciò a Jacopo non era neppure venuto in mente di levare la gamba di sul cassettone.

Le camere le rifaceva l'Oliva, ma in quel giorno ella doveva spolverare la cucina perché si avvicinava la ricorrenza dell'acqua santa ¹⁰. L'Oliva s'era presa

¹⁰ Nel tempo pasquale, prima che il prete venga a benedire le case, si fa la grande pulizia dell'anno.

per sé quella eccezionale fatica e aveva passato alla sorella, molto delicata in salute, le sue ordinarie incombenze. La Regina chiamò l'Oliva con un filo di voce. Ella credette che la sorella stesse per svenire; corse da lei.

— Mi hai fatto spavento — disse, vedendola in piedi.

La Regina accennava la gamba.

— È il modello della gamba di un'amante di Jacopo.

— Amante? —. E la Regina cominciò a piangere.

— Smetti di piangere e dammi il martello. A furia di martellate la ridurrò in polvere.

— E Jacopo?

— Quest'è troppo. Faccia ciò che vuole.

La Regina uscì di camera e ritornò col martello. Nella sua breve assenza l'Oliva aveva messa la gamba per terra.

— Regina, la gamba ha due calze!

L'Oliva le tirò giù sino al ginocchio.

— Regina, sembra di pelle vera. Non ho più il coraggio di prenderla a martellate. Facciamo una fiammata e bruciamola.

— Anche nel dubbio che sia carne diabolica, io credo che si debba seppellire.

— Con la calza e la scarpa?

— Con tutto.

L'Oliva con la paletta e la Regina con la granata andarono nell'orto. In un cantuccio la terra era sempre umida. L'Oliva fece il vuoto adatto.

Ritornarono a prendere la gamba. La avvolsero in un grembiale. Non c'erano finestre di estranei che dessero sull'orto, ma ormai erano esse che non la volevano più vedere, né, in certo modo, toccare. Ricoprirono la buca e la livellarono accuratamente.

Jacopo ritornò a casa un po' prima di mezzogiorno. Si recò subito a dare un'occhiata alla gamba. Le sorelle l'aspettarono con estrema ansia. Egli guardò il cassetto, il letto e il divano. Si batté la mano sulla fronte. Uscì di camera a capo basso.

— È venuto nessuno a chiedere di me?

— Nessuno — poté rispondere l'Oliva.

— Ho capito.

A un tratto, mentre mangiava la minestra, le sorelle si accorsero che sorrideva. Si sentirono riavere. La Regina leggeva nell'espressione del fratello la contentezza di non aver più quello strumento di peccato.

— Le spie del Namur sono riuscite a ripigliare la gamba, ma dopo che è stata mia per una nottata intera — pensava Jacopo, e il suo sorriso era un sorriso ironico, canzonatorio, di amante soddisfatto; ma di questa ironia, assolutamente fuori del loro mondo, l'Oliva e la Regina non si potevano accorgere.

ROMANO BILENCCHI

Nato a Colle di Val d'Elsa (in provincia di Siena) nel 1909, e perciò correzionale di Mino Maccari, il briossissimo incisore e caricaturista senese, al cui quindicinale « Il Selvaggio » (1927-1942), la rivista del cosiddetto Strapaese (organo di un fascismo casalingo e satiricamente nostalgico, sempre più inclinate alla fronda), diede la sua giovanile collaborazione. Si trasferì presto a Firenze, dove vive tuttora. Nel dopoguerra si dedicò senza risparmio, e con spirito di grande e non mai fanatica onestà, alla stampa di estrema sinistra, appartandosi all'epoca dei fatti d'Ungheria. Furono molti a rimpiangere che la sua dedizione al giornalismo lo sottraesse all'attività narrativa, in cui aveva dato le splendide prove del romanzo *Conservatorio di Santa Teresa* (1940) e delle raccolte poi fuse nel volume di *Racconti* (1958): *Anna e Bruno* (1938), *La siccità* (1941), *Dino* (1942), *Mio cugino Andrea* (1943). Bilenchi è cronologicamente il primo in quel gruppo di valenti narratori toscani che a circa vent'anni di distanza, scevri d'ogni ornamentazione, ripresero la lezione di Tozzi, ma ritrovandola, fuori degli esagitati drammatici contrasti, nell'irresponsabile e come improbabile arcano segreto dalla vita regionale di tutti i giorni. *I silenzi di Rosai* (1971) rievocano in modo eccellente il sodalizio col pittore fiorentino (morto nel 1957) Ottone Rosai.

Dall'ultima delle raccolte ricordate (edita, come le altre citate, dal Vallecchi di Firenze) si riferisce un racconto rappresentativo.

DA « MIO CUGINO ANDREA »

UN ERRORE GEOGRAFICO

Gli abitanti della città di F.¹ non conoscono la geografia; la geografia del loro paese, di casa propria. Quando da G. andai a studiare a F. mi avvidi subito che quella gente aveva un'idea sbagliata della posizione del mio paese nativo. Appena nominai G. mi dissero: — Ohé, maremmano!

Un giorno, poi, mentre spiegava non ricordo più quale scrittore antico, il professore d'italiano cominciò a parlare di certi pastori che alle finestre delle loro capanne tenevano, invece di vetri, pelli di pecore conciate finì finì. Chi sa perché mi alzai, dall'ultimo banco ove sedevo, e dissi: — Sì, è vero: anche da noi i contadini appiccicano alle finestre delle loro casupole pelli di coniglio o di pecora al posto dei vetri, tanto è grande la loro miseria —. Chi sa perché mi alzai e

¹ Naturalmente si tratta di Firenze (mentre l'iniziale G. sembra fittizia).

dissi così; forse per farmi bello verso il professore; forse perché, spinto da un impulso umanitario per la povera gente, volevo testimoniare ai miei compagni, tutti piccoli cittadini, che il professore aveva detto una cosa giusta, che esisteva davvero nel mondo una simile miseria; ma, a parte la miseria, l'affermazione era un prodotto della mia fantasia. In vita mia, e Dio sa se di campagna ne avevo girata, mi era capitato una sola volta di vedere, in una capanna di contadini, un vetro rattoppato con pezzi di carta; e la massaia, del resto, si era quasi scusata dicendo che appena qualcuno della famiglia fosse andato in città avrebbe comprato un bel vetro nuovo. Appena in piedi dinanzi alla classe sentii ogni impulso frenato e m'accorsi d'averla detta grossa. Sperai che il professore non fosse al corrente degli usi della mia provincia, ma lui, a quella uscita, alzò la testa dal libro e disse: — Non raccontare sciocchezze —. Dopo un momento rise e tutti risero, anche per compiacerlo. — Ma aspettiamo un po' — disse poi — forse hai ragione. Il tuo paese, G., non è in Maremma? È probabile che in Maremma vadano ancora vestiti di pelle di pecora.

Di nuovo tutti si misero a ridere. Qualcuno, forse per rilevare che tanto io quanto il professore eravamo allo stesso livello di stupidità, sghignazzò ambiguamente. Mi voltai per cogliere quella incerta eppure unica solidarietà nei miei riguardi, ma il primo compagno che incontrai con gli occhi per non compromettersi mi disse: — Zampognaro — e fece il verso della zampogna. Un altro disse: — Hai mai guardato le pecorine? — e in coro gli altri fecero: — Beee, beee.

Cominciai, e questo fu il mio errore, a rispondere a ciascuno di loro, via via che aprivano bocca. Ero uno dei più piccoli e ingenui della classe, e ben presto fui preda di quella masnada. Benché appartenessero a famiglie distinte, c'era fra loro soltanto un figlio di bottegaio di mercato arricchito, come avevo potuto osservare dalle mamme e dai babbi che ogni mese venivano alla scuola, me ne dissero di ogni colore. Infine con le lacrime agli occhi, approfittando d'un istante di silenzio, urlai: — Professore, G. non è in Maremma.

— È in Maremma.

— No, non è in Maremma.

— È in Maremma — disse il professore a muso duro. — Ho amici dalle tue parti e spesso vado da loro a cacciare le allodole. Conosco bene il paese. È in Maremma.

— Anche noi di G. andiamo a cacciare le allodole in Maremma. Ma dal mio paese alla Maremma ci sono per lo meno ottanta chilometri. È tutta una cosa diversa da noi. E poi G. è una città — dissi.

— Ma se ho veduto dei butteri proprio al mercato di G. — disse lui.

— È impossibile. Sono sempre vissuto lì e butteri non ne ho mai veduti.

— Non insistere. Non vorrai mica far credere che io sia scemo?

— Io non voglio nulla — dissi — ma G. non è in Maremma. Al mercato vengono venditori ambulanti vestiti da pellirosse. Per questo si potrebbe affermare che G. è in America.

— Sei anche spiritoso — disse lui. — Ma prima di darti dello stupido e di buttarti fuori di classe dimostrerò ai tuoi compagni come G. si trovi in Maremma —. Mandò un ragazzo a prendere la carta geografica della regione nell'aula di scienze, così anche lì seppero del mio diverbio e che ci si stava divertendo alle mie spalle. Sulla carta, nonostante non gli facessi passare per buona una sola delle sue affermazioni, abolendo i veri confini delle province e creandone dei nuovi immaginari, il professore riuscì a convincere i miei compagni, complici la scala di 1 : 1.000.000 e altre storie, che G. era effettivamente in Maremma.

— È tanto vero che G. non è in Maremma — ribattei infine — che da noi maremmano è sinonimo d'uomo rozzo e ignorante.

— Abbiamo allora in te — concluse lui — la riprova che a G. siete autentici maremmani. Rozzi e ignoranti come te ho conosciuto pochi ragazzi. Hai ancora i calzettoni pelosi —. E con uno sguardo mi percorse la persona. Gli altri fecero lo stesso. Sentii di non essere elegante come i miei compagni. Tacqui avvilito. Da quel giorno fui « il maremmano ». Ma ciò che m'irritava di più era, in fondo, l'ignoranza geografica del professore e dei miei compagni.

Non potevo soffrire la Maremma. Ero stato preso da tale avversione al primo scritto che mi era capitato sotto gli occhi intorno a quel territorio e ai suoi abitanti. Avevo letto in precedenza numerosi libri sui cavalieri delle praterie americane, avevo visto al cinematografo infiniti films sulle loro strabilianti avventure; libri e films che mi avevano esaltato. Un paio di anni della mia vita erano stati dedicati ai cavalli, ai lacci, ai grandi cappelli, alle pistole di quegli uomini straordinari. Nel mio cuore non c'era stato posto per altri. Quando essi giungevano a liberare i compagni assaliti dagli indiani, sentivo che la loro piccola guizzante bandiera rappresentava la libertà; e mi sarei scagliato alla gola di coloro che parteggiavano per il Cervo Bianco e per il Figlio dell'Aquila. Quando i carri della carovana, costretta a disporsi in cerchio per fronteggiare l'assalto degli indiani assassini, tornavano allegri e veloci a inseguirsi per immense e deserte praterie e per profonde gole di monti, mi pareva che gli uomini avessero di nuovo conquistato il diritto di percorrere il mondo. I nomi di quei cavalieri — sapevo tutti i nomi degli eroi di tutti i romanzi a dispense e di tutti i films — erano sempre sulla mia bocca. Valutavo ogni persona confrontandola con loro e ben pochi resistevano al confronto. Quando lessi che a due passi, si può dire, da casa mia, c'erano uomini che prendevano al laccio cavalli selvaggi, che domavano tori, che vestivano come nel Far-West o press'a poco, che bivaccavano la notte sotto il cielo stellato ravvolti in coperte intorno a grossi fuochi e con accanto il fucile e il cane fedele, risi di cuore. Neppure le storie dei cani fedeli, comuni e accettate in ogni parte del mondo, riuscii a prendere sul serio. Guardai tante carte geografiche e sempre più mi convinsi che in quella zona così vicina a me, larga quanto una moneta da un soldo, non era possibile vi fossero bestie selvagge, uomini audaci e probabilità di avventure. Né le dolcissime donne brune che cantavano

sui carri coperti di tela e che, all'occorrenza, caricavano le armi dei compagni. Una brutta copia degli eroi di mia conoscenza. I cavalieri dei libri e dei films combattevano continuamente contro indiani e predoni; ma lì, a due passi da me, che predoni potevano esserci? Lontano il tempo degli antichi famosi briganti, se mai erano esistiti: anche su di loro avevo i miei dubbi.

Quando andai a studiare a F. la pensavo proprio così. Perciò non potevo gradire il soprannome di « maremmano ».

Giocavo al calcio con abilità, ma anche con una certa rudezza, nonostante fossi piccolo e magro. Mi feci notare subito la prima volta che scesi in campo coi miei compagni, e mi misero mezzala sinistra nella squadra che rappresentava il liceo nel campionato studentesco. Giocai alcune partite riscotendo molti applausi.

— Il maremmano è bravo — dicevano — deve essersi allenato coi puledri selvaggi. I butteri gli hanno insegnato un sacco di diavolerie.

I frizzi e le stoccate, siccome ero certo contenessero una lode sincera, non m'irritavano affatto. Sorridevo e gli altri tacevano presto. Eravamo ormai vicini alla fine del campionato con molta probabilità di riuscirvi primi e mi ripromettevo, per i servizi resi all'onore del liceo, pensate che una partita era stata vinta per un unico punto segnato da me, di non essere, in avvenire, chiamato « maremmano », quando nell'ultimo incontro accadde un brutto incidente. Durante una discesa mi trovai a voltare le spalle alla porta avversaria. Dalla destra mi passarono il pallone. Mi girai per colpire al volo. Il portiere aveva intuito la mossa e si gettò in avanti per bloccare gamba e pallone, ma il mio calcio lo prese in piena bocca. Svenne. Gli avevo rotto tre denti. I suoi compagni mi furono addosso minacciosi. Dissi che non l'avevo fatto apposta, che era stata una disgrazia, che ero amicissimo del portiere il quale alloggiava nella mia stessa pensione, ma gli studenti sostenitori dell'altra squadra, assai numerosi tra il pubblico, cominciarono a urlare: — Maremmano, maremmano, maremmano.

Persi il lume degli occhi, e voltatomi dalla parte del pubblico che gridava di più, feci un gesto sconcio. L'arbitro mi mandò fuori del campo. Mentre uscivo dal recinto di giuoco le grida e le offese raddoppiarono. Vidi che gridavano anche le ragazze.

— Maremmano, maremmano, maremmano; viene da G.

Tra coloro che urlavano dovevano esserci anche i miei compagni. Infatti, come potevano tutti sapere che ero nato a G.? Mi sentii privo di ogni solidarietà e camminai a capo basso verso gli spogliatoi.

— Maremmano, maremmano, ha ancora i calzettoni pelosi.

Che i miei calzettoni non piacessero agli altri non m'importava. Era questione di gusti. La roba di lana mi è sempre piaciuta fatta a mano e piuttosto grossa. Per me i calzettoni erano bellissimi e io non davo loro la colpa dei miei guai, nonostante fossero continuamente oggetto di rilievi e di satira. Anche

quella volta più che per ogni altra cosa mi arrabbiai per l'ingiustizia che si commetteva ai danni di G. continuando a crederla in Maremma. Andai fra il pubblico e cercai di spiegare a quegli ignoranti l'errore che commettevano, ma a forza di risa, di grida, di spinte e persino di calci nel sedere fui cacciato negli spogliatoi.

Il giorno dopo il preside mi chiamò e mi sospese per una settimana a causa del gesto fatto al pubblico, gesto che disonorava il liceo. Mi sfogai col preside sperando che almeno lui capisse che G. non era in Maremma. Egli mi ascoltò a lungo, ma sul volto aveva la stessa aria canzonatoria dei miei compagni e, alla fine del mio discorso, confermò la punizione. Forse mi credette un po' scemo.

Primo impulso fu quello di scrivere a casa e pregare il babbo e la mamma di mandarmi a studiare in un'altra città. Ma come spiegare le mie pene? Non sarei stato compreso, anzi mi avrebbero sgridato. Essi facevano dei sacrifici per mantenermi al liceo. Decisi di sopportare ancora. Al mio ritorno a scuola dopo la sospensione, le offese contro G. e contro di me si moltiplicarono. Però si avvicinava l'estate e con l'estate sarebbero venute le vacanze. A casa avrei pensato al da farsi per l'anno dopo; forse avrei abbandonato gli studi e sarei andato a lavorare. Ma proprio allora mi capitò il guaio più grosso.

Una domenica mattina, uscito di buon'ora dalla pensione per godermi i freschi colori della inoltrata primavera, vidi i muri pieni di manifesti vivaci e molta gente in crocchio che stava ad ammirarli. Le tre figure che campeggiavano nei manifesti mi fecero subito arricciare il naso: un toro a capo basso quasi nell'atto di lanciarsi nella strada, un puledro esile e scalpitante e un buttero che guardava le due bestie con un'espressione di sprezzante sicurezza. Mi avvicinai. I manifesti annunciavano che la prossima domenica, in un prato vicino all'ippodromo, per la prima volta in una città, i cavalieri di Maremma si sarebbero esibiti in emozionanti prodezze.

Non ero mai stato in Maremma, né avevo veduto butteri altro che nelle fotografie. Migliore occasione di quella per ridere di loro non poteva capitarmi. Inoltre mi piaceva immensamente il luogo ove si sarebbe svolta la giostra. Il fiume ², uscendo dalla città, si allontana, con bizzarre svolte, nella campagna, finalmente libero da case e da ponti. Tra la riva destra del fiume e una fila di colline ci sono parchi molto belli, con caffè di legno e alberi enormi; e belli sono alcuni prati verdi circondati da ben curate siepi di bossolo, che si aprono all'improvviso in mezzo agli alberi. In uno di quei prati era allora l'ippodromo. I prati e le siepi verdi mi piacevano più d'ogni altra cosa a F. e non mancavo mai, nei pomeriggi in cui non avevo lezione, di recarmi a visitarli. Sedevo ai margini, accanto al bossolo, e di lì osservavo l'erba bassa e tenera che mi empiva l'animo di gioia.

2 L'Arno. Si allude alle Cascine, dov'è l'Ippodromo.

— Ci andrò domenica — decisi e, a mezzogiorno, di ritorno alla pensione, invitai i miei compagni di tavola, il portiere che avevo ferito durante la partita di calcio e due alunni del mio stesso liceo, a recarsi con me allo spettacolo.

— Avevamo già veduto il manifesto — disse il portiere. — Verremo ad ammirare i tuoi maestri —. Anche gli altri accettarono e il giorno fissato c'incamminammo verso il luogo dello spettacolo. Vi era una grande folla quale non mi aspettavo, richiamata lì, pensai, più dalla splendida giornata che dai butteri e dalle loro bestie. Signore e ragazze belle, come alle corse. Avevo cominciato in quel luogo a guardare le donne andando a passeggiare la domenica nei pressi dell'ippodromo. Procedendo dietro alla folla entrammo in un prato, su un lato del quale erano state costruite alcune tribune di legno. Improvvisamente mi accorsi di non essere più con i miei compagni; forse la calca ci aveva diviso. Trovai un posto a sedere.

Entrarono nella lizza un puledro selvaggio e alcuni butteri vestiti alla maniera dei cavalieri d'oltre Oceano. Ne fui subito urtato. Il puledro prese a vagare disordinatamente per il prato. Un buttero gli si precipitò dietro. Compito del buttero era quello di montare in groppa al puledro mentre correva e di rimanerci a dispetto delle furie della bestia. Ma il puledro, scorto l'uomo, si fermò e si lasciò avvicinare. Allora il buttero, forse impressionato dalla presenza di tanta gente, spiccò un salto andando a finire cavalcioni quasi sul collo del puledro. Era come montare su un cavallo di legno, eppure cavallo e cavaliere caddero in terra. Accorsero gli altri butteri. Il puledro non voleva rialzarsi e teneva l'uomo prigioniero premendogli con la pancia sulle gambe. Il pubblico cominciò a gridare. Finalmente il puledro si decise a rimettersi in piedi e, quieto, quieto, si fece condurre fuori dal prato.

— Non è da domare — gridò uno spettatore. — È una pecora.

Scoppiarono risate e clamori. Anch'io ridevo di gusto.

Entrò nello spiazzo verde un toro. Subito un buttero l'affrontò tentando di afferrarlo per le corna e di piegarlo. La folla tacque. Il toro sembrava più sveglio del puledro. Infatti ben presto le parti s'invertirono. Pareva fosse il toro che avesse l'incarico di atterrare il buttero. Cominciò la bestia ad agire con una specie di strana malizia: si produsse in una lunga serie di finte come un giocatore di calcio che vuole superare un avversario: infine caricò l'uomo mandandolo a gambe levate. Una carica però piena di precauzione, senza malanimo, quasi che il toro avesse voluto burlarsi del burbero atteggiamento del nemico, e gli spettatori compresero subito che il cavaliere non si era fatto alcun male. Di nuovo gli altri butteri corsero in aiuto del compagno. Allora il toro prese a correre allegramente e quei poveri diavoli dietro. Si diresse verso le siepi, e compiuti due giri torno torno al prato, trovato un varco, si precipitò in direzione del fiume. I butteri, disperati, scomparvero anch'essi oltre la siepe fra gli schiamazzi del pubblico.

La folla gridava e imprecava. Infine, saputo che altre attrazioni non ci sarebbero state, cominciò a sfollare.

- Truffatori — urlavano.
- È uno scandalo.
- Un ladrocinio.
- Abbasso i maremmani.
- Vogliamo i denari che abbiamo pagato.

Io urlavo insieme con gli altri. Qualcuno tirò delle legnate sul casotto dove prima si vendevano i biglietti delle tribune. Io tirai una pietra sulle tavole di legno: avrei desiderato di vedere tutto distrutto. All'uscita i miei compagni mi circondarono.

- Ti cercavamo — disse uno.
- Ti sei nascosto, eh!
- Belli i tuoi compaesani. Dovresti rendere a tutti gli spettatori i denari del biglietto.

— È un maremmano anche lui — disse il portiere, indicandomi alle persone vicine.

— È proprio un maremmano come questi truffatori che ci hanno preso in giro.

Numerosi ragazzi mi vennero addosso e cominciarono a canzonarmi come se mi avessero sempre conosciuto.

— Non credete che sia maremmano? — disse ancora il portiere. — Guardategli i calzettoni. È roba di Maremma.

— Domani mi metterò i calzettoni di cotone — dissi. — Faccio così ogni anno quando viene il caldo —. Poi aggiunsi: — G. non è in Maremma.

Al nome di G. anche i grandi fecero causa comune con i ragazzi.

— Di' ai tuoi compaesani che sono dei ladri — disse un giovanotto. Gli altri risero. Con le lacrime agli occhi cercai allora di spiegare il gravissimo errore che commettevano credendo che G. si trovasse in Maremma.

— È un po' tocco? — chiese uno a un mio compagno.

— Altro che poco — rispose il mio compagno.

I ragazzi urlarono più di prima. Mi dettero perfino delle spinte, e i grandi non erano da meno di loro.

Sopraggiunse un giovane; rideva e raccontò di essere stato sul fiume. Il toro si era gettato nell'acqua e i butteri piangevano, bestemmiavano e pregavano i santi e il toro, ma non riuscivano a tirarlo fuori. A queste notizie raddoppiarono gli schiamazzi contro di me.

— Sarà il figlio del padrone dei butteri se li difende tanto — disse una ragazza.

— No — gridai. — Non li difendo. Li odio. Non c'entro nulla con loro. Mio nonno aveva poderi. Mia madre è una signora. È lei che ha fatto questi calzettoni.

— Sono di lana caprina — disse un vecchio signore. Un ragazzo fece: — Bee — un altro — Muu — e un altro ancora mi dette un pugno.

Mi voltai. Stavo in mezzo a uno dei viali che portano alla città. La gente mi veniva dietro a semicerchio. Piangevo. Forse era molto tempo che piangevo. Mi staccai dal gruppo e mi appoggiai a un albero. Lontano, sul greto del fiume, intravidi i miei compagni che correvano in direzione opposta. Forse andavano a vedere il toro che si era buttato nell'acqua.

ARRIGO BENEDETTI

Nato a Lucca nel 1910, uscito dal gruppo strapaesano del « Selvaggio » (cfr. introduzione a Bilenchi), ha diretto notissimi settimanali a Roma, Firenze e Milano; vive tra qui e la Lucchesia. La sua attività narrativa comincia addirittura nel 1933 (*Tempi di guerra*). La sua più alta misura è data dai racconti riuniti in *Misteri della città* (1941; ma quello che fornisce il titolo al libro, *I misteri della città*, è stato poi completamente rifatto, 1949) e in *Una donna all'inferno* (1944: forse la data può spiegare come sia sfuggita ad esempio l'importanza d'un racconto quale *Il prato*, fra gli eccellenti del secolo); inoltre dal breve romanzo *Le donne fantastiche* (1942, ora ristampato, 1965, coi migliori dei racconti citati), al cui tipo ora (1968) si riconnette *Il ballo angelico*, e dalle memorie dell'« emergenza » *Paura all'alba* (1945). I più lunghi romanzi sul fascismo e la sua fine, *Il passo dei longobardi* (1964) e *L'esplosione* (1966), pur degni d'interesse, hanno un taglio non proporzionato alle genuine qualità dello scrittore. Questo è specializzato nella resa puramente fenomenica, a piccoli e continui scatti, dell'assurdo quotidiano (in particolare della abulica e misteriosa vita provinciale nel colare della sua « durata »): atteggiamento che si potrebbe anche definire di realismo esistenziale; e che perciò, mentre si ricollega almeno simbolicamente, con altri buoni e ottimi toscani, alla tradizione di Tozzi, sembra anticipare certe tecniche della francese *École du Regard*.

Editore di Benedetti, per gli ultimi libri e le ristampe, è il Mondadori di Milano. Rappresentativo della sua maniera può essere un racconto come queste *Delusioni della memoria* (già in *Una donna all'inferno*), dove non accade nulla, perché la memoria indugia nelle sue *delectationes morosae* senza produrre azione, e un'abile trovata sincera indirettamente l'infondatezza del sospetto che l'amica d'un tempo sia morta; il taglio finale è, se non del tutto casuale, mimetizzato e sprovvisto d'ogni enfasi conclusiva.

LE DELUSIONI DELLA MEMORIA

Quando mi destai, la luce s'era affievolita, e soltanto dietro le tende delle finestre s'intravedeva il bagliore giallastro del tramonto invernale. Mi parve però l'alba, e che le prime luci, non le ultime, entrassero nella camera, come se, la sera avanti, avessi dimenticato di chiudere le persiane. Anzi potevo fingermi nel caldo del letto; ma subito abbandonai la finzione; impossibile, a causa del gelo che m'aveva rattrappito le membra scoperte.

La campana della parrocchia di San Michele Arcangelo¹ suonava a morto, e io mi trovai a seguire quei battiti, senza apprensione, semmai con un lieve di-

¹ Nel centro di Lucca (Lucca è l'ambiente più consueto dell'autore).

sgusto. I colpi cadevano l'uno dopo l'altro, molto distinti, con intervalli così larghi che le vibrazioni avevano tempo di svanire. Cominciai a contarli, ma presto smisi, perché ciò mi parve lugubre. Ad ogni battito, aspettavo che il silenzio si ricomponesse, ma un nuovo colpo arrivava quando credevo che l'aria fosse tornata tranquilla.

Sdraiato sul divano a piedi del mio letto, potevo immaginarmi non trascorsi i dieci anni vissuti in stanze così diverse. Difficile finzione; come avessi uno specchio davanti agli occhi, o sentissi il mio corpo meno giovanile, più gonfio. Pensavo: « A quest'ora, dieci anni fa, le volte che il sonno mi sorprendevo su questo scomodo divano, mi svegliavo e m'alzavo di slancio. E anche ora m'alzerò con uguale vigore ». (Decisi di non guardare il tavolo a destra del letto: un tempo carico di libri, ora sgombro, e con sopra soltanto un vaso di porcellana azzurra). Bisognava socchiudere gli occhi, specialmente evitare lo specchio: ma fischiettare uscendo, e gridare alle persone di casa: « Io esco; può darsi che non torni a cena; voglio recarmi al teatro ».

Invece non mi mossi dal divano e seguii ancora i battiti della campana. Allora, mi pettinavo, con grande cura, e uscivo di casa diretto verso la piccola piazza di San T. Sicché mi tornò naturale immaginarmi nell'atto di percorrere la medesima strada, e d'entrare nella medesima porta. Restai però incerto, quasi il mio fantasticare venisse interrotto da un dubbio. Nella nostra città si sono avuti in dieci anni molti rinnovamenti. Quante persone hanno mutato mobili e tappezzerie. Poteva darsi che avrei trovato cambiata la casa di Margherita. Ricordai anzi di averla udita esclamare indicandomi i mobili della sua camera da letto, ereditata da sua madre, la quale a sua volta l'aveva ereditata da sua nonna: « Che tristezza! ». Allora avevo immaginato si trattasse d'un naturale ribrezzo verso suppellettili che ricordavano una vita trascorsa, più facile e tranquilla per lei. Anzi stetti sul punto di dire: « Hai ragione, avresti dovuto cambiare l'aspetto di questa casa ... ». Me ne trattenni però, come se capissi che il discorso di Margherita aveva radici meno fonde. Anzi, dissi soltanto: « Perché non prendi un appartamento sul viale V. E. » (Ch'era allora un viale di moda). Margherita rispose: « Cambiare casa? ». E rise un momento.

Dunque, molte cose potevano essere mutate. Forse Margherita aveva seguito il mio consiglio, secondo i gusti delle sue nuove amicizie. Del resto quand'io le avevo consigliato di cambiare casa, lo avevo fatto per suggerirle un espediente che l'avrebbe condotta meglio a dimenticare certe circostanze della sua vita. Non che mi piacessero gli appartamentoini di viale V. E. Mi piacevano anzi, fino d'allora, le case signorili di piazza San T. Modeste di facciata, con porte laccate di bianco e oro, con soffitti e finestre smisurati, con pavimenti di mattoni rossi, smaltati. E con certi ben conservati mobili che hanno un acre profumo.

« Forse però, — mormorai tra i denti, senza muovermi dal divano, — forse Margherita non ha mutato la sua casa. I tempi non devono essere stati facili per lei ... Ancora, chiuse le grandi finestre, suonerà il pianoforte ». Ricordavo la storia

della signorina Riccarda Castagna, la quale, dicono, non suonava il pianoforte se non dopo avere spalancato le sue finestre.

Margherita tuttavia non suonava male, benché preferisse musiche che non mi parevano adatte al suo temperamento: almeno a quello ch'io le riconoscevo. Tentavo di spiegarle: «Non capisco perché tu prediliga queste volgarità». Rispondeva: «Sì, ammetto, non sono cose di gusto fine; ma hanno un loro sentimento». Così, invece d'ascoltarla, e anzi irritato dall'enfasi delle sue mani sulla tastiera, mi mettevo a passeggiare per la stanza, trovando sempre materia d'osservazioni che dispiacevano. Dicevo: «Perché custodisci questi fiori di seta?»; rispondeva: «Ricordo della festa in casa C. C.». E rideva, come dire: «È vero, che sciocca debolezza la mia». Anch'io ridevo: «Li bruciamo», dicevo; Margherita però lasciava il pianoforte, mi si avvicinava, mi toglieva i fiori di mano, li metteva nuovamente nel vaso di porcellana turchina. Una volta che davvero minacciai di buttarli nelle braci del caminetto, gridò: — Fermatil —. Smise di suonare, chiuse con un colpo secco il pianoforte senza avere coperto la tastiera con la stola di velluto rosa. Restò immobile, col volto crucciato.

Misi i fiori al loro posto, ripresi a passeggiare: «Perché», domandai, «conservi questa cartolina?». E lessi, a voce alta, una firma. Margherita s'alzò, s'avvicinò, disse ch'ero insopportabile, prese la cartolina dalle mie mani, la osservò quasi con sprezzo sicché supposi che fosse sul punto di buttarla nel fuoco; invece la nascose dentro un libro: «Non occuparti di queste cose», disse, «è odioso udirsi rivolgere certe domande». Stringeva una mano nell'altra, nervosamente; dopo di che, cambiò umore, rise di me intento per trovare un contegno ad attizzare il caminetto; e, con le molle, m'insegnò a ravvivare i ciocchi inceneriti.

Immobile sul divano, contai i battiti di San Michele: — Chi sarà morto? — mi chiesi; — domani, sui canti della città, leggeremo il necrologio listato di nero —. E continuai a fingere. Potevo entrare nella casa di Margherita dicendo: «Buon giorno, cara, di passaggio sono venuto a trovarti». Avrebbe risposto: «Gentile il tuo pensiero, ora che tutto è cambiato». E sarebbero state frasi capaci di rompere ogni finzione.

Dopo alcune confuse riflessioni, ammisì ch'era impossibile, tra persone che s'incontrano dopo dieci anni, evitare certa convenzionale cordialità. Non sarebbe stato il disinvolto ingresso d'un tempo, con un cenno di mano, senza parole, mentre il pianoforte continua a suonare. Potevo, però, dopo i primi calorosi saluti, sedermi dentro la stessa poltrona; oppure, irritato da quelle mani in corsa enfatica sulla tastiera, cominciare la passeggiata: «Ancora questi fiori di seta?». E Margherita: «Quali fiori di seta?». Forse più non ricordava il ricevimento in casa C. C.

Interruppi un momento il difficile immaginare, e puntai un gomito, come volessi alzararmi. Dissi però a voce alta: «Impossibile fingere non trascorso un tempo che può avere tutto cambiato». Anche se uscito di casa, avessi incontrato

le stesse persone, come non vederle immiserite dagli anni? « Ecco, — conclusi — ormai Margherita deve essere diversa. Dieci anni contano qualche cosa per lei, ch'era, e di non poco tempo, più anziana di me... ». Una differenza d'età, durante la giovinezza non avvertibile, certo sarebbe stata ora fin troppo vistosa. Specialmente se combattuta. Una pungente ripugnanza mi colse al pensiero d'una donna matura, eppure ancora di modi e apparenze giovanili. La stessa ripugnanza che potrebbe derivare a chi immaginasse di sfamarsi con cibo antico stranamente conservato in una tomba.

Ma, suggeritomi dai battiti della campana, m'arrivò un pensiero: « Margherita potrebbe essere morta ». M'alzai, accesi le luci della stanza, chiusi le persiane e le imposte (m'irritavano gli ultimi bagliori sull'altana), m'accarezzai la guancia per sentire la barba d'un giorno, mi tolsi la giacca da camera, e infilai l'altra da passeggio. M'accorsi d'avere una cravatta rossa e la mutai con una di colore tenue, tuttavia non a lutto. Avrei raggiunto il funerale ai limiti della città.

Uscito dalla camera, stavo per toccare la maniglia della porta di casa, quando udii in una stanza vicina Susanna che diceva: — Cos'ha da suonare questa campana? —. Emilia le rispondeva: — È morto il signor Americo Buschetti.

Raggiunsi le donne nel piccolo salotto così riscaldato, e cominciai a scherzare sul signor Buschetti. Come non scherzare su un vecchio che, a novant'anni, tutti lo sanno, si vantava di avere fervidi amori? E trascorsi la sera, facendo dei nomi: in dieci anni, quanta gente mancava; ma per lo più settantenni e ottantenni. — Di persone di mezza età, di persone tra i trentacinque e i quarantacinque anni, — dissi — non è morto nessuno. — Emilia restò sovrappensiero: — Nessuno, — rispose — chi può morire ad una simile età? è un'età solida, sicura —. La conversazione continuò fino all'ora di cena.

CARLO CASSOLA

Nato a Roma, ma di tradizione familiare maremmana, nel 1917, vive a Grosseto: attorno a Volterra (dove fu partigiano e militante socialista) e a Cècina, anzi a Marina di Cècina, è ambientata la maggior parte della sua narrativa. I suoi due primi libretti, raccolte di schizzi dal vero in forma di scheletrici « poemetti in prosa », *Alla periferia* (1941) e *La visita* (1942), uscirono nella collezione di « Letteratura » (sono stati ristampati, con aggiunte, nel 1962 sotto il titolo *La visita*): il loro fascino, forse non più ugualgiato, è nell'assurdo che si sprigiona da referti così ordinari e insignificanti. Da questo punto di vista Cassola rappresentava come caso-limite, in forma riduttiva, quella poetica toscana dell'assurdo quotidiano che, riconducendosi idealmente a Tozzi, ha così validi esponenti in Bilenchi e Benedetti. Altri erano però i suoi modelli ideali (modelli, com'egli avrebbe detto col termine del Pierce e del Myers, di rappresentazioni « subliminali », situate cioè sotto il livello della coscienza): in particolare il Joyce dei *Dubliners* (si veda in proposito il racconto sostanzialmente autobiografico d'un sodale di Cassola, *Azorín e Miró* [nomi di due romanzieri spagnoli] di Manlio Cancogni). Nel dopoguerra, col *Taglio del bosco* che uscì su « Paragone » nel 1949 (e dal quale s'intitola ora una sua raccolta), Cassola ha iniziato una serie di lunghi racconti o romanzi brevi che toccano esperienze politiche (nella Resistenza o subito dopo) ed esperienze sentimentali di anime semplici, in una sintassi di corrispondente elementarità. Puntuale all'appuntamento annuale coi suoi lettori (sino a *Paura e tristezza*, 1970), Cassola non offre nella sua linda e proba produzione forti scarti di qualità; una vasta notorietà è toccata alla *Ragazza di Bube*.

Piuttosto che riprodurre un frammento narrativo (a ciò meglio si sarebbero prestati per dimensione e fors' anche per eccellenza quelli della *Visita*), si è creduto di poter rappresentare Cassola con la prefazione all'edizione 1964 della *Visita* (per l'Einaudi di Torino), *Il film dell'impossibile*, nella quale si descrive con molta intelligenza la poetica dell'autore, tutta tesa a ricavare movimenti virtuali, vita, da immobili immagini esistenziali, e quindi ragguagliata a paradigmi letterari moderni o meno moderni.

IL FILM DELL'IMPOSSIBILE

Il fondamento della bellezza di un quadro, di una stampa, di una fotografia è lo stesso: l'immobilità del personaggio. Immobilità apparente piena di moto sostanziale. Perché il personaggio immobile ha tutte le possibilità di movimento intatte, cioè tutte le possibilità di vita intatte. La sua immobilità allude al movimento, la sua mancanza di vita alla vita, l'assenza del tempo al fluire del tempo.

E lo stesso vale per un paesaggio, che potrà essere teatro di qualsiasi vicenda.

Partendo dunque da visioni ferme, cioè da quadri, stampe o fotografie, io volli viceversa raccontare la vita di quei personaggi o le vicende che si potevano svolgere in quei luoghi. Animare una stampa, cioè far muovere e vivere i suoi personaggi, è, appunto, tentare un film dell'impossibile. Generalmente invece ci si limita a dare delle visioni impossibili, cioè quadri o stampe o fotografie e nulla più. Quando io scrivevo: «I ciclisti immobili dietro la sbarra guardavano passare il treno», descrivevo l'effetto che mi ha sempre fatto, viaggiando in ferrovia, i ciclisti e le altre persone ferme al passaggio a livello nella luce della sera: effetto del tutto simile a quello di un personaggio di un quadro o di una stampa o di una fotografia: e in sostanza con quella frase non ho fatto altro che un quadro, un quadro degno (almeno nell'intenzione) di figurare in una galleria dell'impossibile (tutte le pinacoteche o gli album di fotografie possono essere gallerie dell'impossibile, al di là si capisce dell'intenzione del pittore o del fotografo).

Quando Govoni scrive che a Venezia una buccia di arancio in un canale sembra la scarpina di una dogaressa, rimane sempre ai margini della vita: la vita comincerebbe con la vita della dogaressa, qualora Govoni la scrivesse.

Quando Joyce in uno dei suoi racconti dublinesi ci mostra due uomini che camminano nel crepuscolo inseguiti da una dolce e triste melodia popolare, la melodia conferisce vita ai due uomini. Essi non sono immobili nel senso rigoroso della parola, ma il loro è un movimento uniforme: non sarebbe possibile un'azione cinematografica, un film con due che camminano indefinitamente. Joyce non si azzarda a raccontarci la loro vita, quella creata dalla musica, non ci dice come la loro vita possa proseguire al di là di questa scena, come per esempio uno dei due personaggi, continuando a vivere al ritmo segnato dalla melodia, vada a casa e ceni con la moglie, e la casa e la moglie e la cena siano come lui intonati alla melodia.

«La vita che dà barlumi / è quella che sola tu scorgi» dice Montale¹; ed è vita per modo di dire. La poesia di Montale è caratterizzata appunto da questo anelito verso la vita: ma la vita ci è preclusa: per noi è immobilità, pietrosità. Tutta la poesia di Montale è fatta di barlumi, di segni, di allusioni, di varchi, di occasioni che non possiamo sfruttare. «Nuvole in viaggio, chiari / reami di lassù! D'alti Eldoradi / malchiuse portel!». Il poeta ci dà uno spiraglio, una fugace visione dell'impossibile: non ci descrive la vita nei chiari reami di lassù. Descrive il punto fermo che allude alla vita, non la vita cui è rivolta l'allusione.

Non il punto fermo ma la vita che è moto doveva essere l'oggetto della mia scrittura. E per riallacciarmi a una polemica attuale — quella tra narratori e prosatori o tra narratori e poeti — dirò che la narrazione chiamata a rappre-

¹ Nel *Balcone*, che apre *Le occasioni* (la citazione seguente è da *Corno inglese*, sull'inizio di *Ossi di seppia*).

sentare moto e vita è certo il massimo a cui tende lo scrivere; ma la narrazione a sua volta deve tendere a riprodurre quel moto e quella vita che sono al di là del limite, che ci si rivelano per segni, barlumi, spiragli, occasioni, giusta la terminologia montaliana: e cioè la narrazione deve tendere a essere una cinematografia dell'impossibile. In questo senso *Il ponte di San Luis Rey* di Wilder², *Il grande amico* di Alain-Fournier³, *L'isola del tesoro* di Stevenson⁴ mi sembrano tra i romanzi meglio riusciti.

Sono da rigettarsi senz'altro, insomma, le ragioni della narrativa ottocentesca: psicologia, moralismo, tesi polemica, interesse per l'intreccio, umorismo ecc. Scorrere liste di libri sconosciuti o leggere biografie di scrittori ugualmente sconosciuti o leggere critiche in cui grazie a Dio nulla capisco, queste restano sempre tra le mie occupazioni preferite. Perché in tal modo sempre torna in me pertinace l'illusione che quel tale scrittore in quel tal libro e in tutta la sua opera altro non abbia inteso fare che quello stesso che io mi sforzai di fare. Io sono per quella narrazione in cui il sentimento di un personaggio ha lo stesso valore del suo vestito.

Una volta mi attrasse una certa non meglio definita figura (non sapevo nemmeno se uomo o donna) la quale si rassegnava nei confronti delle cose del mondo per guardare solo a Dio e ripone ogni speranza in Lui. Un simile atteggiamento di completo abbandono e rifugio in Dio avrebbe logicamente dovuto escluderne ogni altro: invece per me quell'atteggiamento verso Dio non escludeva l'atteggiamento verso l'altro sesso. Vedevo l'oscuro personaggio, la sua semplice, rassegnata e fidente vita, i gesti misurati del culto esteriore, le preghiere che uscivano dalle sue labbra, la serenità del suo cuore che si comunicava alle cose: non c'era che Dio per quel personaggio — e invece ai miei occhi non c'era che l'altro sesso (l'altro sesso, l'unico attributo che soffra l'esistenza). E capitatomi fra le mani un elenco di libri, vi scorsi:

B. Bjornson⁵ - *Le vie di Dio*.

Subito pensai che si trattasse di ciò cui io andavo pensando in quel tempo.

Come lettore, potrebbe anche darsi che io preferissi leggere Dickens⁶ anziché Joyce e Proust. Ma, d'altra parte, quelle che sono state le basi della narrativa sono ai miei occhi irrimediabilmente compromesse. Dopo aver tentato una narrativa esistenziale, non posso fare della narrativa psicologica o psicanalitica.

2 *The Bridge of San Luis Rey* (1927) dell'americano Thornton Wilder, ricostruzione di cinque destini diversissimi terminanti in una stessa catastrofe.

3 Titolo di una traduzione del romanzo *Le grand Meaulnes* (1913) del francese Henri Fournier, che firmava Alain-Fournier, caduto in guerra (1886-1914): allusiva storia di avventure e amori infantili.

4 *Treasure Island* (1883), il famoso romanzo dell'inglese R. L. Stevenson, che sottilmente trasforma in quotidiano l'eccezionale.

5 Più esattamente Bjørnstjerne Bjørnson, uno dei più famosi scrittori norvegesi (è citato il titolo della traduzione italiana; l'originale, 1889, dice *Paa Guds Veje*, «Sulle vie di Dio»).

6 In quanto narratore ottocentesco tradizionale.

Dickens mi piace, ma al di là delle sue intenzioni, del suo moralismo, della sua psicologia e del suo umorismo. Mi piace in quanto si presta all'innesto, qua e là, di più o meno brevi azioni cinematografiche dell'impossibile.

Concludendo: la comparsa di un sempre più consapevole esistenzialismo ha gettato a terra la narrativa, togliendo valore a ogni suo antico sostegno. Restaurare la narrativa sulle vecchie basi è pertanto impossibile. Ma — si rifletta bene: la vita è tutto. La narrativa pertanto è la forma d'arte più alta. La poesia è questione di attimi, per ritrovare il tempo bisogna scendere nel racconto.

E si tenga presente che il modello ultimo da tenere davanti è la pagina bianca, il libro che non si è ancora sfogliato o che abbiamo visto in un catalogo.

MARIO TOBINO

Nato a Viareggio nel 1910, di professione medico primario nell'ospedale psichiatrico provinciale di Lucca (da cui ha ricavato materia per un paio dei suoi libri). Ha cominciato come poeta in versi, ma col *Figlio del farmacista* (1942) ha avviato la sua carriera letteraria verso una prosa, anche quando di apparenza narrativa, sostanzialmente autobiografica e non di rado esplicitamente lirica. Nella ricca serie di suoi volumi, che giunge fino a *Sulla spiaggia e di là dal molo* (1966), sotto il titolo ispirato a Hemingway poetica celebrazione di Viareggio, e a *Una giornata con Dufenne* (1968), ha avuto fama soprattutto il romanzo (tuttavia nel senso accennato) *Il clandestino* (1962), sulla Resistenza in Versilia, ma i punti di maggior rilievo sono probabilmente toccati in parte della *Gelosia del marinaio* (1942) e specialmente nella *Brace dei Biassoli* (1956), egregia rievocazione di vicende familiari.

Il fatto di non essere umanista di mestiere (seppure la sua specialità fosse prevalentemente un'arte quando egli cominciò a esercitarla) ha probabilmente agevolato a Tobino il compito di essere « primitivo » nell'esattezza del referto (si vedano le copiose virgole a separare lenemente, per chiuderli in un conglomerato, i brevi elementi coordinati). La carica lirica distingue Tobino entro il gruppo (uno fra i più consistenti nella letteratura contemporanea) dei « primitivi » toscani, che almeno idealmente costituiscono la scuola di Tozzi.

Dalla *Brace* (per l'editore Einaudi di Torino) si riproduce qui il capitolo più poetico.

DA « LA BRACE DEI BIASSOLI »

IL RITORNO DI ALFEO

Il giorno dopo dovemmo pensare al posto al cimitero. Per questo andai al cimitero del paese che è su un dorso della collina, tra gli ulivi. Compìi questo ufficio tentando di continuo mandar via il pensiero che mia madre era morta, che non l'avrei mai più vista.

In casa si era sempre sentito parlare di Alfeo, l'unico fratello di mia madre, morto all'età di ventisette anni, si era sentito descrivere, ripetere le sue vicende con sempre nuova emozione, quasi sembrava l'avessimo conosciuto, che non fosse morto, rimasto giovane, personaggio della nostra adolescenza e poi, col-l'aumentare degli anni, si fosse arricchito delle nostre esperienze. Avevamo più volte vista la sua tomba, una lastra di marmo che portava il suo nome, gli anni e la fotografia. Ora che si era anziani si indovinavano anche i segreti della sua gioventù.

Il becchino mi disse che tutti i posti in muratura del cimitero erano occupati, al di fuori di uno lassù, che non guardai neppure perché troppo in alto.

Ma proprio quella mattina avevo sentito dire che da diverso tempo al paese erano soliti, quando uno moriva, metterlo nello stesso loculo dove era già suo padre o sua madre o uno stretto parente. Facevano così: rompevano il marmo che portava il nome, buttavano giù i mattoni che sono dietro il marmo, raccoglievano le vecchie ossa, le mettevano in un cestello di zinco, lo chiudevano e quando arrivava il recente morto ponevano il cestello ai piedi della nuova cassa.

Poiché dunque tutto il cimitero, al di fuori di un posto, era pieno, pensai anch'io di togliere Alfeo che, come diceva il becchino, era ormai poche ossa, raccoglierlo in un bicchiere di zinco e mettere nel loculo di Alfeo mia madre, e, sopra la cassa, sul fondo, mettere le ossa di Alfeo. Mi ricordo che non osavo, poiché gli affetti mi tumultuavano, pronunciare dentro di me la frase: « Mettere le ossa di Alfeo sulla cassa di mia madre ».

Poiché non c'era altra via non posi tempo in mezzo, chiamai il muratore e volli si aprisse la tomba di Alfeo. Mi lusingava la constatazione che il posto dove dormiva Alfeo era uguale a un piccolo salotto: infatti era un corridoio formato da due alte pareti di loculi, di tiretti, uno sull'altro, e la zia Anna con le figlie era proprio davanti ad Alfeo, la zia Virginia da un lato, suo padre Ippolito sopra, un po' verso destra; e là in fondo, ma vicino, da sentirne, se parlassero, comodamente la voce, la dolcissima zia Lisetta. Stupidamente immaginai che anche mia madre, tutti insieme trovatisi, potessero comodamente nei lunghi dopopranzi e nelle lunghe notti parlarsi, stupidamente con la commozione pensai così.

Volli che mia madre fosse con le ossa di Alfeo.

Il muratore era un uomo robusto, quasi ancora un giovanotto, roseo di pelle, leggermente paffuto. Era ricoperto da un paio di calzonacci e da un pullover che nei movimenti presto si accorciò sulla schiena. Cominciò a scalpellare. Scalpellava, sudando, in fretta e in silenzio. Il cemento che contornava la lastra di Alfeo era col tempo divenuto una pietra compatta. Il muratore a un certo punto, fermandosi, disse: — La lastra si rompe —, e mi indicò una quasi impercettibile vena disegnatasi nel marmo.

Gli dissi che rompesse la lastra, ma aprisse.

Dopo che la lastra cadde apparve il muro di mattoni, per quarto, densi uno nell'altro.

Intanto si era di nuovo avvicinato il becchino che era un uomo basso, rosso in viso, la testa pelata, tondo di muscoli e di grasso; aveva una corta giacchetta color oliva. Subito parlò saputo: — Non ci troverete che la « zucchetta » — (zucchetta nel dialetto ¹ vuol dire: il cranio).

¹ Siamo a Vezzano Ligure, nella valle della Magra (provincia della Spezia), a breve distanza dal confine tra Liguria e Toscana.

Il muratore per il lavoro si era di più imporporato. Il becchino continuò a parlare, derideva i morti, diceva che i parenti si illudono di trattarli come vivi, i morti sono un gruppo di capelli, « la zucchetta » e gli stinchi e non sentono né caldo né freddo. Il muratore ruppe il muro che mi separava da Alfeo. Il becchino, tra un leggero affanno che aveva, aggiunse, come a sorridere della foga del muratore: — Da quarant'anni? non ci troverete nulla.

S' intravedeva che l'esperienza dettava al becchino immagini, quali: poche scaglie di legno marcio, ossa, il teschio, e tutto da spazzatura.

Apparve il vuoto, e un'ombra bruna. Vidi la cassa di *piccepain*².

Sin da bambino avevo sentito ripetere con rispetto il nome: *piccepain* come di un legno incorruttibile. In quel momento che si vide la cassa, immobile, intatta, appena scardinata da un lato, e il muratore disse: — Si è mantenuta, è di *piccepain* —, mi ricordai la riverenza con cui avevo udito pronunciare quel nome. Senza dubbio mia madre, che era lei a parlarne, aveva ricevuto quella nozione da suo padre Ippolito, che alla morte di Alfeo non aveva mancato di usare quel legno per la lunga abitazione del suo unico figlio morto di ventisette anni.

La cassa fu tratta fuori, alla luce. Era una giornata di sole e dopo quarant'anni questo la bagnò. Il legno era bruno di grana intatta, asciuttissimo. La cassa fu posta su due cavalletti che il becchino era andato a prendere. Così sospesa nell'aria sui due geometrici cavallucci sembrava un limpido gioco matematico.

Le giunture del coperchio con poca forza cedettero. Apparve lo zinco poroso, divenuto morbido. Alfeo, i resti di lui, erano lì dentro.

Il muratore aveva portato, tra i suoi arnesi, anche un paio di forbicioni.

Il muratore capì che io volevo da solo aprire lo zinco; si era ritratto di qualche metro e se ne stava in pudore e grondante.

Lo zinco aveva dei disegni bianchi, degli arabeschi di ossido. Con lo scalpello feci un buco, vi misi dentro le forbici e cominciai una breccia. Ci voleva assai fatica perché lo zinco benché morbido era tuttavia un metallo.

Per la bocca lunga un palmo che aprii vidi del buio e nient'altro; poi mi parve di vedere, lontana, bianca, un'ombra. Era necessario aprire di più. Ripresi le grosse forbici e feci più largo il taglio, iniziandolo curvo, per poi aprire meglio. Cominciai a distinguere: un lenzuolo che drappeggiava qualche cosa. Per scostare il lenzuolo dovevo mettere la mano dentro l'orbita che avevo aperto nello zinco. La mia mano si mosse dentro la cassa, ma non ebbi il coraggio di raggiungere il lenzuolo. Poiché sono medico sapevo che tutto, dentro la cassa, dopo quarant'anni, era sterile. Però ebbi paura. Ritirai la mano e presi lo scalpello, quello stesso del muratore, che mi era già servito. Con quello scostai il lenzuolo. Scese lo scalpello verso Alfeo, e il lenzuolo, madido di quarant'anni, si friò³; rimasero sulla punta dello scalpello delle briciole, e dovetti insistere finché il volto, che era vivo,

² Trascrizione di *pitch-pine* (l'abete rosso americano).

³ Notevolissimo l'uso del verbo (non latinismo, ma rifatto su *friabile*).

apparve. Non vivo, mummificato. C'era lì sotto il volto di Alfeo, con gli occhi marroni, il naso sottile, la bocca con quel sorriso malinconico come aveva mia madre. Lo vidi. Lo riconobbi. Sorrideva consapevole e paziente, come mia madre. Aveva i capelli biondi. Aprii ancora il lenzuolo che si friava. I suoi abiti. Quelli che portava. La camicia da bianca era divenuta per il tempo color avorio; la cravatta era un morbido nastro nero velato come da finissima polvere. In fretta friai ancora il lenzuolo per vedere il petto. La giacca era di velluto, manteneva la grana marrone. E qui c'è una viltà: il becchino, vedendo Alfeo, era ammutolito. Volle rifarsi. Alfeo era per me una cosa viva, un uomo, mio zio. I suoi occhi erano aperti; la sua fronte; e quelli erano i suoi vestiti. Il becchino, dopo lo sbigottimento, si avvicinò, era pesante, poggiava in terra come un capitello. Io volevo fare il tranquillo. Ero invece travolto da Alfeo, dalla sua gioventù, aveva ventisette anni, era più giovane di me. Per provare se la voce era ferma dissi: — È mummificato, deve essere leggero e tutto unito —; e affondai una mano nell'apertura, avvicinai la mano destra al collo di Alfeo con il proposito di soppesarlo per la testa e sentire se era rigido.

Troppi avvenimenti all'improvviso mi erano sopravvenuti: era morta mia madre, mi ero ammalato di una malattia sottile; ora Alfeo si presentava. Queste sono le scuse che porto. Ritrassi la mano che rimase nell'aria.

Il becchino, mentre io ancora tenevo la mano sospesa, prese il martello che il muratore aveva usato per rompere il muro; diceva: — Ma come! ma come! — affannando, e lo penetrò⁴ nello spacco dello zinco, mise a punta il martello, lo introdusse sotto il collo di Alfeo e tirò su. Io lasciai fare. Alfeo, rigido per la mummificazione, si alzò come un'asticella, per quella forza che gli feriva il collo. Allora mi risvegliai. Dissi al becchino che lasciasse stare. Mi ero lentamente avvicinato a lui come volessi aggredirlo. Egli tolse il martello e mi guardò sbigottito.

Ma intanto il cuscino fatto dalle zie mi aveva richiamato l'attenzione.

Infatti la testa di Alfeo riposava su un cuscino ricamato in casa dalle zie e a quella vista mi scordai d'un tratto del becchino. Il becchino tirando su la testa di Alfeo l'aveva messo in luce. La zia Virginia, la zia Anna, la zia Lisetta certamente avevano messo ad Alfeo, l'unico nipote, che aveva acceso speranze con la sua rapida avvocatura e i primi trionfi cittadini, il cuscino più bello da loro ricamato; aveva il colore del velluto giallo quando si spegne ed occupava la testa della cassa dall'una all'altra parete, nel mezzo il capo di Alfeo vi aveva disegnato una dolce impronta. Alfeo ora vi poggiava di nuovo la testa e i suoi occhi aperti sembrava specchiassero quel suo mondo giovanile. Ma poiché il cuscino di nuovo era coperto dalla testa di Alfeo ritornai al becchino che continuava a guardarmi. Anche il muratore si era avvicinato e notai che mi osservava attento. Ebbi allora pudore dei miei sentimenti, mi dispiacevano quei due testimoni. E compii la seconda viltà, più ignobile della prima. Io stesso ferii sulla guancia Alfeo, lo segnai

⁴ Da rilevare l'uso fattitivo.

con lo scalpello. Insomma avevo capito che ero troppo attento, che guardavo Alfeo come fosse vivo.

— È mummificato! — dissi come volessi trattare Alfeo come una cosa estranea, — sono solo muscoli e tendini! — Il panico dei ricordi mi precipitava. Con lo scalpello scesi con estrema velocità verso Alfeo, — Tendini! — riesclamai e già l'avevo sfiorato sulla guancia. Sulla guancia di Alfeo si era delineata una riga con i margini granulosi di una ferita bruna.

Alfeo era morto ed io l'avevo messo alla luce, tolto il lenzuolo del suo sonno gli avevo fatto udire le parole, sentire il profumo della campagna. Vidi quanto era sacra la morte. Avevo preso Alfeo, l'avevo alzato tra le parole, avevo scosso i suoi vestiti che lui aveva scelto, toccato, usato; io suo nipote che non conosceva, avevo aperto la sua bara, scoperto il suo volto, guardato lui Alfeo che era fino allora una favola, una descrizione che mia madre faceva quando ero bambino.

Mi allontanai qualche passo. Feci coi passi una danza come disegnassi sul pavimento una breve ellisse. Fui di nuovo da Alfeo. So quasi tutto dei Biassoli. Tutto mi risorgeva. Correva verso di me un brusio come di lontano tumulto, dalle strade venivano verso di me le vicende passate.

Ma io ero venuto per trovare al cimitero un posto per mia madre. Il giovane muratore in piedi, addossato a una lapide, era come assorto; il becchino guardava con gli occhi incerti. Mi allontanai di nuovo da Alfeo. Mi allontanai di qualche metro; mi tolsi dalla vista di quei due; mi sedetti su uno scalino che c'era dietro un muricciolo; mi strinsi le mani.

Mi alzai e ritornai da Alfeo. Mi ripresentai a quei due assai tranquillo.

Dissi: — Ora cosa facciamo?

Il muratore disse: — Avverto lo stagnino che venga a richiudere lo zinco e lo rimettiamo dentro.

— Sì, — aggiunsi, — e dobbiamo inchiodare la cassa e rifare il marmo con la stessa iscrizione di prima, — e ci fu silenzio. Ora non c'era che da ritornare al paese. Dovevo avvertire i miei familiari che avevo trovato Alfeo. Ci avviammo. Lasciai che i due mi precedessero. Al cancello del cimitero già mi erano avanti diversi passi; li salutai con la mano.

Prima di abbandonare Alfeo avevo ravvicinato i margini dello zinco, la finestra che avevo fatto, e sopra avevo rimesso i due tavoloni che formavano il co-perchio della cassa. Ora Alfeo poteva essere visto solo dalle fessure.

Questo di lasciare Alfeo allo scoperto, alla luce del mondo, sì che altri lo avrebbero potuto vedere, mi dava come una febbre. La distanza del cimitero dal paese era di circa un chilometro. Avrei voluto affrettare il passo per portare prima la notizia alle mie sorelle che Alfeo era al cimitero, giovane, con i capelli biondi. Ripetutamente pensai che gioia sarebbe stata per mia madre rivedere suo fratello, rivederlo come quarant'anni prima, quando per diverse ragioni lei non poté correre a lui quando era per morire, e seppa della sua morte che già era dietro la lastra di marmo che io avevo fatto rompere.

Mentre camminavo, Alfeo si ripresentò con lo stesso sorriso che un momento fa avevo visto, con quel sorriso così malinconico e consapevole che ebbe per tutto il pranzo al matrimonio di mia madre. Al pranzo, alla scena finale, all'addio di quella famiglia che viveva da diversi secoli, e poi si diradò, fino a spengersi il giorno prima con mia madre, con mia madre che dei Biassoli era rimasta l'ultima.

.....
 Intanto ero arrivato dentro la casa di mia madre, la quale era laggiù nella sua stanza, tra i ceri accesi, immobile, fredda.

Non ci volevo pensare, non sapevo che era morta, ogni tanto mi spaventavo a comprenderlo. Insieme una commovente felicità mi era venuta perché ero per dare alle mie sorelle la notizia che laggiù, vicino agli ulivi, al cimitero di Vezzano Ligure, c'era Alfeo. — C'è Alfeo, — dissi, — che è come vivo, è biondo, ha i capelli lucidi e leggeri come se li fosse un momento fa pettinati, sorride, ha gli occhi marroni come la mamma.

Poi arrivai in camera di mia madre e le sorelle mi inseguivano di domande. Arrivai davanti a mia madre.

Un tempo il dolore mi si trasformava in una cupa ira, oggi mi nascono dei pensieri come un paesaggio che ha dei rapporti, il cielo, le piante, le case, un paesaggio che è immobile, nulla si può muovere e tutto vive. Ma io avrei voluto dire a mia madre che c'era Alfeo, rimasto di ventisette anni, come lei l'aveva lasciato, avrei voluto dirle questo perché una grande festa, una felicità, ci prendesse tutti e due, avrei voluto che rivivesse pochi minuti in modo che gliel'avessi potuto dire, e le parole mi giravano come una ruota nel petto.

Allora me ne andai, e subito uscito mi trovai solo davanti a una finestra che ha di fronte le sbarre rugginose della biblioteca, e di nuovo, di nuovo, come una matematica ossessione, tornarono i Biassoli, ripresero a vivere davanti a me, c'erano tutti, tutti loro che erano chiusi, che dormivano, nell'oscuro oblio, solo Alfeo, Alfeo no, in quel momento vedeva il sole, per colpa mia, era alla luce, in quel momento filtrava il sole dalla fessura che io avevo fatto, era scoperto, era tra i viventi, tra chi respira, avevo fatto un sacrilegio, una cosa mostruosa, dovevo presto richiuderlo, mettere la cassa nel loculo, far buio,appare, dormire, chiudere, chiudere, che tutti erano morti i Biassoli, immobili, erano solo ricordi che nessuno poteva più narrare, nessuno, neppure mia madre, nessuno, neppure io anche se mi fuggivano dalla mente come se da uno specchio partisse la vita. Pensai con insistenza, con insistenza, che mosche verdi, pesanti, col muso pungente, volassero sopra la cassa di Alfeo che avevo lasciato alla luce, si calassero verso la fessura, arrivassero al suo viso.

Corsi al cimitero, presi lo stagnino, il muratore, era mezzogiorno, erano a mangiare, furono stupiti, ma li pregai, scesero con me tra gli ulivi, verso Alfeo. Le mie sorelle c'erano già, lo guardavano, esclamavano, era una festa, come un'apparizione, era giovane, nostra madre ce ne aveva sempre parlato, così lo aveva descritto, lo trovavamo vivo, come era nella nostra infanzia. Ma io dissi che ba-

stava; lo avremmo rimesso come prima. Lo stagnino stava già bruciando il metallo. Un segreto mi perseguitava: Alfeo era stato ferito da me, sulla guancia; rivedevo quella riga che gli avevo fatto, bruna.

— Ora lo rimettiamo —, dissi. Ci avevo pensato. Aprendo il lenzuolo che copriva il suo volto avevo con lo scalpello sfarinata la tela. Così il volto di Alfeo era rimasto nudo. Ci avevo pensato. Avevo preso un fazzoletto di mia madre, grande, bruno, con delle righe pallide, che si metteva in testa quando andava in chiesa, con quello avrei avvolto ora il viso di Alfeo. Cercavo di allontanare ciò che mi si affacciava insistente come una ripetuta eco: che il fazzoletto di mia madre gli sussurrasse tutto, con calma narrasse ad Alfeo di tutti noi, di sua sorella, della sua vita, dei suoi figli, di Vezzano, della chiesa, della casa, della campagna. Cercavo di mandar via queste fantasie, che tornavano, da lontano, e di nuovo mi invadevano. Lo stagnino era già pronto e mi guardava. Io lentamente avolsi il volto di Alfeo col fazzoletto di mia madre, lo coprii con attenzione, che fosse come prima, e non mi riusciva di allontanare il pensiero che una grande novità fosse venuta per Alfeo, un'ondata prepotente di vita nella sua morte.

«NEOREALISTI»

ALBERTO MORAVIA

Romano, nato nel 1907, di origine israelita (tali sono tanto il suo cognome vero, Pincherle, quanto quello adottato come pseudonimo). Il suo romanzo giovanile *Gli indifferenti* (1929), subito consacrato da un critico allora autorevolissimo (e nel suo periodo migliore) come il Borgese, segnò l'inizio d'una carriera laboriosa e meritamente fortunata; l'attiva presenza di Moravia, almeno a partire dal '35, con romanzi, *short stories*, raccolte di novelle (anticipate in riviste o giornali), gli ha assicurato una fama internazionale (non ovviano ostacoli formali alla sua traducibilità) quale a nessun altro scrittore italiano dopo Pirandello.

L'«indifferenza», com'era poeticamente definita l'abulia amorale e cinica dei suoi primi eroi, fu più tardi interpretata in Francia come una forma di angoscia esistenziale, e ora si sa che ebbe qualche efficacia sul primo romanzo (e di gran lunga il capolavoro narrativo) di Sartre, *La nausée* (1938), peraltro esclusivamente dedicato a quel sentimento e angolato sull'analisi soggettiva: tant'è vero che, nonostante le venature di tedio da cui è percorsa la sua materia, solo tardi (con *La noia*, 1960) Moravia ha creduto di incidere espressamente nel riconosciuto repertorio esistenziale. Quando uscì, per la verità, il libro colpì come referto amaro e irredimibile su un'umanità sordidamente viziosa, attuata nella specie della borghesia romana, prova insomma di «realismo» (in stridente contrasto col moralismo agiografico del regime fascista); e insieme per l'assoluta negligenza dei valori formali, che lo collocava tra i cosiddetti «contenutisti» (opposti ai «calligrafi») e attestava una grigia e neutra *koinè* di capitale, una lingua di «grado zero» quale d'un Pirandello depauperato della gesticolazione.

Per ciò che è dell'antilirismo e dell'antiformalismo, Moravia parve volerli concentrare nel romanzo lungo, quale *Le ambizioni sbagliate* (1935), dedicando invece a studi di atmosfera (non remoti dal tipo di Alvaro o dei solariani) i racconti, come il famoso *Inverno di malato* (di fondo autobiografico), *Delitto al Circolo del Tennis* ecc.: che la prima raccolta di racconti, *La bella vita*, cada nello stesso anno, sembra palesare un'intenzionale opposizione di «generi» narrativi. Nella stessa direzione dei racconti vanno allora i romanzi brevi, fino ad *Agostino* (1944) che rappresenta ancora in termini lirico-narrativi di «aura poetica» la rivelazione della pubertà; e infatti una resa della durata pluviale in una tediosa provincia quale quella che occupa il primo dei romanzi brevi dell'*Imbroglione* (1937), prelude all'altra che, attuata di lì a poco con rigore (cioè annullando l'accadimento) nelle *Donne fantastiche* di Benedetti, segna il passaggio dal momento dell'«aura poetica» alla registrazione esistenziale. Anche formalmente, una felice intermittente colorazione aggettivale si nota piuttosto in taluni racconti, come quelli dell'*Amante infelice* (1943).

Tutto ciò rende assai problematica l'etichetta di «realismo», quando questa non voglia significare semplicemente una raccolta di elementi di osservazione a carico di un'umanità perennemente dissacrata e caricaturale, quale nella ritrattistica espressionistica fino al nostro Felice Casorati. Istruttivo è in proposito il breve romanzo *La mascherata* (1941), che ebbe un successo momentaneo per la sua allusività politica (vi si tratta del fallito attentato al dittatore d'un convenzionale paese sudamericano) ma non stimolò debitamente l'attenzione critica. Questo è eminentemente un romanzo d'av-

ventura, intendendo per avventura la perpetua smentita del caso ai piani più accortamente predisposti e il preponderare della sorpresa sull'attesa. Ma sta di fatto che la musa ariostesca dell'avventura presiede ugualmente a quella *Romana* (1947) che, per la sua materia di angiporti, si credette di poter ascrivere al « neorealismo » postbellico: se realismo è scientifico rispetto della causalità o della fenomenicità, la continua allegra sconfitta del principio di causa che percorre *La romana* e le conferisce tanta attrattiva, si situa in tutt'altra regione. Non per nulla Moravia s'era divertito a deformare la realtà nei « cartoni surrealisti » dell' *Epidemia* (1944) — un surrealismo borghese più vicino alle pitture di Alberto Savinio che a quelle del suo più noto fratello Giorgio De Chirico —; non per nulla i suoi personaggi sono, e non certo preterintenzionalmente, automi e manichini dai gesti meccanici e legnosi, com'è particolarmente evidente (è il caso del *Conformista*, 1951) dove sono « montati » fatti storici ravvisabili. Del resto, più che studi sociali (con *La ciociara*, 1957), la più recente narrativa moraviana importa relazioni su meccanismi psicologici (*L'amore coniugale*, *Il disprezzo* ecc.), comparabili ai « caratteri » (nel senso di Teofrasto o La Bruyère) messi in scena già (1940) coi *Sogni del pigro*.

La principale adesione di Moravia al linguaggio neorealistico si ha nei bozzetti monologanti di tema romano popolare, e abilmente impastati di vernacolo romanesco, che sono usciti (ciò che a priori assicura loro una misura d'elzeviri) sul « Corriere della Sera » e sono stati riuniti sotto il titolo di *Racconti romani* (1954) e *Nuovi racconti romani* (1959). Appena più bonari e meno ignobili della fauna borghese all'opera altrove, questi figurini popolari sono di fattura altrettanto meccanica. Le raccolte successive (*L'automa*, *Una cosa è una cosa*) crudamente meccanizzano però, nella borghese e neutra lingua di tutti, quotidiani meccanismi esistenziali.

La generale fisionomia mentale di Moravia è quella d'un illuminista perfettamente ateo, chino sulla realtà con decrescente partecipazione sentimentale e crescente partecipazione intellettuale, inteso a « demistificarne » i meccanismi, quando non divertito a farli saltare nell'avventura (la narrativa di molti settecentisti fu prevalentemente « di testa »). S' intende come questo atteggiamento si riproponga in sede saggistica, si tratti di critica letteraria o d'interpretazione di paesi esotici (Moravia ha viaggiato per tutto il mondo): aguzze e spesso paradossali semplificazioni d'un'intelligenza aggressiva e impaziente. Sorge così anche, in questo intellettuale di sinistra (ma senza implicazioni partitiche) quasi ufficioso, un po' un Sartre italiano, il problema del romanzo-saggio, cioè del romanzo a tesi su questioni di estrema attualità morale: a questa categoria si ispira appunto l'ultima produzione narrativa dell'autore.

Se la più impegnativa e del resto ben divulgata attività di Moravia non tollererebbe di essere documentata per brevi brani, lo consentono due suoi aspetti assai notevoli, per la misura inerente alla loro nascita giornalistica: il « surrealista » del realismo e il « neorealista » relativamente dialettale (cioè romanesco). Tanto il racconto dell' *Epidemia* quanto quello dei *Racconti romani* sono dati secondo l'edizione definitiva inclusa nelle Opere (di cui alcune concentrate sotto nuove epigrafi, *I racconti*, *Romanzi brevi*, *Teatro* ecc.) presso il Bompiani di Milano.

DA «L'EPIDEMIA»

IL TACCHINO DI NATALE

Quando, il giorno di Natale, il commerciante Policarpi-Curcio si sentì dire per telefono dalla moglie che rincasasse puntualmente perché c'era il tacchino, si rallegrò molto giacché, con gli anni, all'infuori di quella della gola non gli era rimasta altra passione. Grande però fu la sua meraviglia allorché, giunto a casa verso il mezzogiorno, trovò il tacchino non già in cucina, infilato nello spiedo e in atto di girare lentamente sopra un fuoco di carbonella, bensì in salotto. Il tacchino, vestito con una eleganza un po' vecchiotta, di una giacca nera dai risvolti di seta, di un paio di pantaloni a quadretti pepe e sale e di un gilè di panno grigio coi bottoni di osso, conversava con la figlia del Curcio. Tanta fu la sorpresa del Curcio di trovarlo in un atteggiamento e in un luogo così insoliti, che dopo le presentazioni, cogliendo un momento di silenzio, non poté fare a meno di chinarsi in avanti e di proferire con cortesia ma anche con fermezza: «Scusate signore ... non vorrei errare ... ma ... ma mi sembra che il vostro posto non dovrebbe essere qui ... ripeto non vorrei errare ... ma il vostro posto dovrebbe essere ... ». Stava per aggiungere «nella pentola», quando la moglie che, come ella stessa si esprimeva, conosceva i suoi polli, gli camminò sopra un piede; e il Curcio, che sapeva per antica esperienza quel che significasse questo atto, tacque. La moglie poi gli fece cenno e, trascinatolo fuori del salotto, gli disse con voce bassa e concitata che, per carità, non rovinasse ogni cosa. Il tacchino era nobile, ricco e influente; un buon partito insomma; e già mostrava un interesse particolare e visibilissimo per Rosetta; voleva forse egli, con le sue stupide osservazioni, mandare a monte il matrimonio che già pareva profilarsi? Il Curcio si scusò con la moglie e giurò che non avrebbe più aperto bocca. Quanto al tacchino, la domanda dell'incauto ospite non aveva sortito altro effetto che di fargli prendere il monocolo e squadrare ben bene il malcapitato. Poi era tornato subito a conversare con la figlia del Curcio.

«Si ha un bel dire» pensava poco dopo il Curcio a tavola, mentre la moglie si prodigava in cortesie verso il tacchino «ma ad un tipo di quel genere lì, piuttosto che augurarsi che sposi la figlia, si vorrebbe tirargli il collo». Il Curcio era soprattutto irritato dall'aria di superiorità e di accondiscendenza che assumeva il tacchino ogni volta che gli rivolgeva la parola. Il Curcio sapeva bene di venire, come si dice, dal nulla, e che i suoi modi non erano così levigati come la moglie e la figlia avrebbero desiderato. Ma lui aveva lavorato tutta la vita e aveva guadagnato dei bei baiocchi, questo era il motivo per il quale non aveva potuto curare la propria educazione. Il tacchino invece, con tutto il suo sussiego, non avrebbe potuto dire lo stesso. Belle maniere, certo, aria da gran signore, ma in fin dei

conti, il Curcio l'avrebbe giurato, poca sostanza. Altro fatto che dava ai nervi al Curcio era la maniera con la quale, dopo aver detto qualcosa di spiritoso o di profondo, il tacchino tirava indietro il capo, ficcando il becco e i bargigli nella cravatta nera a plastron e gonfiando il petto sotto il gilè. Infine il tacchino parlava alla moglie con la stessa scelta accurata di parole e la stessa modulata preziosità di accento che se si fosse rivolto ad una duchessa. Ma il Curcio imbestialiva perché gli pareva di ravvisare non sapeva che ironia in questo rispetto eccessivo. « Alla pentola » pensava « alla pentola ... ».

Del resto questa antipatia del Curcio era più che compensata dalla infatuazione delle due donne, madre e figlia, per il tacchino. La moglie del Curcio e Rosetta pendevano addirittura dalle labbra, o meglio, dai bargigli del tacchino; il quale le affascinava con racconti mai uditi di feste, di svaghi, di viaggi, di successi mondani. La familiarità rispettosa di un tacchino come quello che era stato a tu per tu con il gran mondo, lusingava la madre. Quanto a Rosetta ella arrossiva, impallidiva, tremava e volgeva al tacchino sguardi, ora supplichevoli, ora infiammati, ora languidi, ora spauriti. Il fatto si era che fin dall' inizio del convito il piede del tacchino, calzato di un antiquato ma elegante stivaletto di camoscio grigio coi bottoni di madreperla, non aveva cessato un sol minuto di tartassare la scarpetta della ragazza.

Partito il tacchino ci fu una discussione violentissima tra il Curcio e la moglie. Il Curcio diceva che era l'ora di finirla con questi elegantoni sofisticati e snobistici i quali poi, si sa, nascondono sotto la loro superbia una quantità di magagne. Lui aveva lavorato tutta la vita e non si sentiva affatto inferiore a tutti i tacchini di questo mondo. La moglie rispondeva che questo suo furore era inutile; il tacchino non aveva mai affermato di essergli superiore; quale tarantola l'aveva morso? Quanto a Rosetta, andata a dormire come era solito ogni giorno dopo colazione, ella già sognava il tacchino. Lo vedeva inclinato su di lei che giaceva supina, i vanni delle ali intorno ai suoi omeri, il becco sulle sue labbra semiaperte. Il tacchino la guarda accigliato, e si gonfia, si gonfia riempiendo la stanza delle sue penne grige; ma con tutto che sia immenso, pare leggero, al petto di Rosetta. La quale sospira nel sonno e mormora « caro tacchino ».

I giorni seguenti, nonostante l'antipatia crescente e visibile del Curcio, il tacchino si insediò addirittura nella casa. Veniva a pranzo; e poi, andato in salotto con la figlia, vi rimaneva fino all'ora di cena. I due erano ormai, disse la moglie al Curcio, fidanzati. Sebbene, per motivi di famiglia, il tacchino si opponesse a che si facesse per ora l'annuncio ufficiale. « Bel genero » brontolava il Curcio « datemi un brav'uomo lavoratore, semplice, di buon cuore, ma un tacchino ... ». Il Curcio, rincasando, poteva vedere, attraverso i vetri dell'uscio del salotto, la vezzosa testa della figlia accanto a quella vana, feroce e stupida del tacchino. Egli pensava che forse quelle manine così bianche e piccole accarezzavano quei rossi e rugosi bargigli e la sua antipatia cresceva.

Intanto, però, pur continuando a corteggiare Rosetta, il tacchino non si decideva a chiederne la mano. Anche la madre cominciava ad essere inquieta. Se era un tacchino serio, ella disse alla fine alla figlia, doveva presentarsi ai genitori e chiederla in moglie. Rosetta a queste parole guardò spaventata la madre e non disse nulla. In realtà il tacchino era riuscito fin dai primi giorni a strappare gli estremi favori alla povera ragazza. La quale ora, non meno della madre, era ansiosa che il tacchino regolarizzasse, come si dice, la sua posizione.

Uno di quei giorni Rosetta accolse il tacchino nel salotto con un fiume di lagrime. Ella non poteva più vivere in questo modo, balbettava tra i singhiozzi, mentendo a se stessa e ai genitori. Il tacchino misurava a grandi passi il salotto, le penne tutte arruffate fuori del colletto, il becco semiaperto e infuriato, gli occhi iniettati di sangue. Finalmente disse che ella poteva togliersi dalla testa che lui la sposasse. Piuttosto, se voleva, poteva fuggire con lui all'estero. Quella notte stessa, o mai più. Rosetta, dopo molte esitazioni, finì per acconsentire.

Quella notte il Curcio che soffriva d'insonnia si levò per andare a prendere una boccata d'aria alla finestra. Era una notte d'estate, con la luna al colmo dello splendore. I Curcio abitavano in un villino. Affacciatosi alla finestra senza far rumore né accendere lumi per non destare la moglie, la prima cosa che il Curcio vide fu l'ombra gigantesca del tacchino, eretta la testa dal collo gonfio, il becco bitorzolato rivolto in alto, riflessa chiaramente sulla parete della villa inondata di bianca luce lunare. Egli abbassò gli occhi e fece appena in tempo a scorgere la figlia capitombolare da una finestra del primo piano tra le braccia del tacchino. Il quale, caricatala sulle spalle come un fagotto con una forza che nessuno avrebbe sospettato, rapidamente se la portava via verso il cancello. Il Curcio destò la moglie, corse a prendere un vecchio fucile da caccia. Ma, sceso che fu, non trovò più alcuna traccia dei due fuggiaschi.

Il giorno dopo il Curcio andò a sporgere regolare denuncia per rapimento. Ma nei commissariati nessuno gli credette. Un tacchino, dicevano, come è possibile che un tacchino abbia rapito vostra figlia. I tacchini stanno nella stia. Del resto la figlia era maggiorenne e non c'era nulla da fare.

Ma saltarono fuori le magagne del tacchino, egualmente. Si scoprì che era sposato e con prole. Si scoprì ancora che non era né nobile né ricco, bensì soltanto un ex cameriere scacciato da più luoghi per furto. Il Curcio trionfava seppure pieno di bile. La moglie non faceva che piangere e invocava la figlia.

Andò a finire con il solito ricatto; e il Curcio dovette sborsare molti di quei suoi « bei baiocchi » così faticosamente guadagnati per riavere in casa la figlia disonorata. Questo avvenne in dicembre. Il giorno di Natale la moglie telefonò al Curcio che non ritardasse a rincasare perché c'era il tacchino; soggiungendo a scanso di equivoci che si trattava di persona molto seria che dimostrava una visibile inclinazione per Rosetta. Non era, insomma, un tacchino come quello dell'anno scorso, di questo ci si poteva fidare. « Ecco come sono le donne » pensò

il Curcio. Ma si ripromise questa volta di spalancare bene gli occhi. E di non lasciarsi abbagliare dalle false apparenze e dai vani discorsi di qualsiasi anche altolocato tacchino o gallinaccio ¹.

DA « RACCONTI ROMANI »

MARIO

Si sottolinei l'intrusione di elementi linguistici romaneschi: *buttava* «perdeva», *a via...*; *manco* «nemmeno»; *scucchiona* da *scucchia* «bazza»; *mo'* «adesso»; *norcino* «macellaio di carne suina»; *capare* «mondare (verdure)»; *chi* in interrogazioni retoriche; *con tutto che* «quantunque», ecc.

Fu così. Di mattina presto, mi alzai che Filomena ancora dormiva, presi la borsa dei ferri, uscii di soppiatto di casa e andai a Monte Parioli, in via Gramsci, dove c'era uno scaldabagno che buttava. Quanto tempo ci avrò messo per fare la riparazione? Certo un paio d'ore perché dovetti smontare e rimontare il tubo. Finito il lavoro, con l'autobus e con il tram tornai a via dei Coronari ¹, dove ho casa e bottega. Notate il tempo: due ore a Monte Parioli, mezz'ora per andarci, mezz'ora per tornare: tre ore in tutto. Che sono tre ore? molto e poco, dico io, secondo i casi. Io ci avevo messo tre ore per rimettere a posto un tubo di piombo; qualcun altro, invece...

Ma andiamo per ordine. Alla imboccatura di via dei Coronari, mentre camminavo svelto lungo i muri, mi sentii chiamare per nome. Mi voltai: era Fede, la vecchia affittacamere che sta di casa di fronte a noi. Questa Fede, poveretta, ha due gambe così grosse, per via della podagra, che manco un elefante. Mi disse, tutta affannosa: « Che scirocco, oggi ... vai in su? mi dai una mano per la sporta? ».

Risposi che l'avrei fatto volentieri. Mi passai la borsa dei ferri sull'altra spalla e afferrai la sporta. Lei prese a camminarmi accanto, trascinando quelle due colonne di gambe sotto la palandrana. Dopo un poco, domandò: « E Filomena dov'è? ».

Risposi: « Dov' ha da essere? A casa ».

« Già, a casa » disse lei a testa china « si capisce ».

Domandai, tanto per parlare: « Perché si capisce? ».

E lei: « Si capisce... eh, povero figlio mio ».

Insospettito, lasciai passare un momento e poi insistetti: « Perché povero figlio mio? ».

¹ Che in romanesco vale anche « stupido ».

¹ Nella vecchia Roma (presso piazza Navona). I Parioli sono nei cosiddetti « quartieri alti ».

« Perché mi fai compassione », disse quella befana senza guardarmi.

« E cioè? ».

« E cioè non sono più i tempi di una volta ... le donne oggi non sono più come al tempo mio ».

« Perché? ».

« Al tempo mio, uno poteva lasciare la sposa a casa, tranquillo ... come la lasciava, così la ritrovava ... oggi invece ... ».

« Invece? ».

« Oggi non è così ... basta ... ridammi la sporta: grazie tanto ».

Ormai tutta la gioia di quella bella mattinata mi era andata in veleno. Dissi, tirando indietro la sporta: « Non ve la do se non vi spiegate ... che c'entra Filomena in tutto questo? ».

« Io non so nulla », disse lei « ma, uomo avvisato mezzo salvato ».

« Ma insomma » gridai « che ha fatto Filomena? ».

« Domandalo ad Adalgisa », rispose lei; e questa volta acchiappò la sporta e si allontanò con un'agilità che non le conoscevo, quasi correndo nella sua palandrana lunga.

Pensai che non era più il caso di andare a bottega, e feci dietro-front per cercare Adalgisa. Per fortuna stava anche lei in via dei Coronari. Adalgisa ed io eravamo stati fidanzati prima che incontrassi Filomena. Era rimasta zitella e sospettavo che quella storia su Filomena l'avesse inventata proprio lei. Salii quattro piani, bussai forte col pugno, per poco non la presi in faccia poiché lei aprì la porta di botto. Aveva le maniche rimboccate, teneva in mano una scopa. Disse secca secca: « Gino, che vuoi? ».

Adalgisa è una ragazza non tanto grande, piacente, ma con la testa un po' grossa e il mento in fuori. Per via del mento, la chiamano scucchiona. Ma non bisogna dirglielo. Io, inviperito, invece glielo dissi: « Sei stata tu, scucchiona, a raccontare in giro che Filomena, mentre sto a bottega, fa non so che in casa? ».

Lei mi fissò con due occhi arrabbiati: « L'hai voluta, Filomena ... mo' te la tieni ».

Entrai e l'acchiappai per un braccio. Ma glielo lasciai subito perché lei mi guardò quasi con speranza. Dissi: « Dunque sei stata tu? ».

« Io non sono stata ... come l'ho avuta, così l'ho data ».

« E chi te l'ha data? ».

« Giannina ».

Non dissi nulla e feci per uscire. Ma lei mi trattenne e soggiunse guardandomi, provocante: « E non chiamarmi più scucchiona ».

« E che, non ce l'hai la scucchia? » risposi liberandomi e scendendo la scala a rompicollo.

« Meglio la scucchia che le corna », gridò lei affacciandosi alla ringhiera.

Ora cominciavo a sentirmi male. Non mi pareva possibile che Filomena mi tradisse, visto che in tre anni che eravamo sposati lei non aveva fatto che rico-

primi di tenerezze. Ma guarda che cos'è la gelosia. Proprio queste tenerezze, alla luce dei discorsi di Fede e di Adalgisa, mi sembravano una prova del tradimento. Basta, Giannina era cassiera in un bar lì accanto, sempre in via dei Coronari. Giannina è una bionda linfatica, coi capelli lisci e gli occhi di porcellana azzurra. Calma, lenta, riflessiva. Andai alla cassa e le sussurrai: « Di' un po', sei stata tu a inventare che Filomena, quando non ci sono, riceve gente in casa? ».

Lei stava dando retta ad un cliente. Batté con le dita sui tasti della macchina contabile, staccò il biglietto, annunciò, senza alzar la voce: « Due espressi ... »; quindi domandò, tranquilla: « Che mi dici, Gino? ».

Ripetei la domanda. Lei porse il resto al cliente e poi rispose: « Per carità Gino, ti pare che io inventi una cosa simile su Filomena ... la mia migliore amica? ».

« Allora Adalgisa se l'è sognato ».

« No » corresse lei « no ... non se l'è sognato ... ma io non l'ho inventato ... l'ho ripetuto ».

« Che buon'amica », non potei fare a meno di esclamare.

« Ma ho anche detto che non ci credevo ... questo, certo, Adalgisa non te l'ha detto ».

« E a te, chi te l'aveva raccontato? ».

« Vincenzina ... è venuta apposta dalla stireria per farmelo sapere ».

Uscii senza salutarla e andai dirimpetto, alla stireria. Dalla strada potei subito vedere Vincenzina, ritta in piedi davanti al tavolo, che pesava con le due braccia sul ferro, stirando. Vincenzina è una ragazza minuscola, con un viso schiacciato, come di gatto, bruna bruna, vivace. Sapevo che aveva un debole per me e, infatti, a un cenno che le feci col dito, lasciò subito il ferro e venne fuori. Disse, speranzosa: « Gino, beato chi ti vede ».

Risposi: « Strega, è vero che vai dicendo in giro che Filomena, mentre sto a bottega, riceve gli uomini in casa? ».

E lei, un po' delusa, dondolandosi, le mani nelle tasche del grembiale: « Ti dispiacerebbe? ».

« Rispondi » insistetti: « sei stata tu a inventare quest'infamia? ».

« Uh, quanto sei geloso » disse lei alzando le spalle « che sarà? una donna ora non potrà far quattro chiacchiere con un amico ... ».

« Dunque sei stata tu ».

« Senti, mi fai compassione » disse ad un tratto quella vipera; « che vuoi che me ne importi di tua moglie ... io non ho inventato niente ... me l'ha detto Agnese ... lei sa anche il nome di lui ».

« Come si chiama? ».

« Fattelo dire da lei ».

Ormai ero sicuro che Filomena mi tradiva. Si sapeva anche il nome. Pensai involontariamente: « Per fortuna nella borsa non ho alcun ferro grosso, altrimenti potrei perder la testa e ammazzarla ». Non riuscivo a capacitarmi: Filomena,

mia moglie, con un altro. Entrai nella tabaccheria dove Agnese vendeva le sigarette per conto del padre. Gettai il denaro sul banco, dicendo: « Due nazionali ».

Agnese è una ragazzetta di diciassette anni, con una foresta di capelli crespi e secchi ritta sulla testa. La faccia l'ha gonfia, infarinata di cipria rosa, pallida, senza colori, con due occhi neri come due bacche di lauro. La conoscevo come la conoscono tutti, in via dei Coronari. E come lo sapevano tutti, così sapevo anch'io che era interessata, capace, per denaro, di vendersi l'anima. Mentre mi dava le sigarette, mi chinai e le domandai: « Di' un po' come si chiama? ».

« Ma chi? » rispose lei stupita.

« L'amico di mia moglie ».

Mi guardò esterrefatta: dovevo avere una brutta faccia. Disse subito: « Io non so niente ».

Cercai di sorridere: « Via, dimmelo ... lo sanno tutti ormai, io soltanto non lo so ».

Mi guardava fisso, scuotendo il capo; allora soggiunsi: « Guarda, se me lo dici, ti do questo ». E cava di tasca un foglio da mille che avevo avuto quel mattino per la riparazione.

Alla vista del denaro, lei si turbò, manco le avessi parlato d'amore. Il labbro le tremò, si guardò intorno e poi mise la mano sul foglio, dicendo piano: « Mario ».

« E tu come l'hai saputo? ».

« Dalla tua portiera ».

Dunque era proprio vero. Come nel gioco del freddo e del caldo, adesso eravamo già nel mio palazzo. Presto saremmo stati nel mio appartamento. Uscii dalla tabaccheria e corsi a casa mia, qualche portone più in là. Intanto ripetevo: « Mario », e a quel nome tutti i Marii che conoscevo mi sfilavano davanti gli occhi: Mario il lattaio, Mario l'ebanista, Mario il fruttivendolo, Mario che era stato soldato e ora era disoccupato, Mario il figlio del norcino, Mario, Mario, Mario... A Roma i Marii saranno un milione e a via dei Coronari ce ne saranno cento. Entrai nel portone di casa mia, andai difilato alla bussola della portiera. Vecchia e baffuta come Fede, stava a gambe larghe, un braciere tra i piedi e un mucchio di cicoria da capare in grembo. Domandai, affacciandomi: « Dite un po', l'avete inventato voi che Filomena, in mia assenza, riceve un certo Mario? ».

Irritata rispose subito: « Ma chi si inventa niente? è tua moglie che me l'ha detto ».

« Filomena? ».

« Già ... mi ha detto: deve venire un giovanotto così e così che si chiama Mario ... se Gino è in casa, digli che non salga ... ma se Gino non c'è, fallo pure salire ... ora è su ».

« È su? ».

« E come ... è salito che sarà quasi un'ora ».

Dunque, non soltanto Mario esisteva, ma adesso stava con Filomena, in casa,

da un'ora. Mi gettai per le scale, salii di corsa tre piani, bussai. Filomena stessa venne ad aprirmi: e subito notai che lei, sempre così placida e serena, sembrava spaventata. Dissi: « Brava ... quando non ci sono, ricevi Mario ».

« Ma quando mai?... » incominciò lei.

« So tutto », gridai; e feci per entrare. Allora lei mi sbarrò il passo dicendo: « Lascia perdere ... che te ne importa? Torna più tardi ».

Questa volta non ci vidi più. Le diedi uno schiaffo gridando: « Ah, è così, non deve importarmi? »; e poi, con una spinta, la misi da parte e corsi in cucina.

Accidenti alle chiacchiere delle donne e accidenti alle donne. C'era, sì, Mario, seduto al tavolo, in atto di bere il caffelatte, ma non era Mario l'ebanista, né Mario il fruttivendolo, né Mario il figlio del norcino, né insomma alcuno dei tanti Marii a cui avevo pensato per strada. Era semplicemente Mario il fratello di Filomena che era stato in galera due anni per furto con scasso. Io, sapendo che un giorno sarebbe uscito, le avevo detto: « Guarda che in casa mia non ce lo voglio ... non voglio neppure sentirne parlare ». Ma lei, poveretta, che al fratello voleva bene con tutto che fosse ladro, aveva voluto riceverlo lo stesso in mia assenza. Mario, vedendomi così fuori di me, si era alzato in piedi. Dissi, ansimante: « Addio, Mario ».

« Me ne vado » disse lui, moscio. « Non aver paura ... me ne vado ... eh che sarà?... manco fossi appestato ».

Sentivo Filomena nel corridoio che singhiozzava e adesso mi vergognavo di quello che avevo fatto. Dissi, confuso: « No, rimani ... per oggi rimani ... rimani a colazione ... non è vero Filomena » soggiunsi rivolto a lei che si era affacciata sulla soglia asciugandosi le lagrime « che Mario può rimanere a colazione? ».

Basta, rimediai alla meglio, e poi andai in camera da letto, ci chiamai Filomena, le diedi un bacio e facemmo pace. Restava, però, il fatto delle chiacchiere. Esitai e poi dissi a Mario: « Andiamo, Mario ... vieni a bottega: può darsi che il padrone qualche cosa ti faccia fare ». Lui mi seguì; quando fummo per le scale soggiunsi: « Nessuno ti conosce qui ... tu, in questi anni, sei stato a lavorare a Milano ... intesi? ».

« Intesi ».

Scendemmo la scala. Come fummo davanti la bussola della portiera, presi Mario per un braccio e lo presentai, dicendo: « Questo è Mario ... mio cognato ... viene da Milano ... ora starà qui con noi ».

« Piacere, piacere, piacere ».

« Il piacere è tutto mio », pensai uscendo per la strada. Per le chiacchiere delle donne, ci avevo rimesso mille lire; e adesso, per giunta, ci avevo anche il ladruncolo in casa.

CESARE PAVESE

Nato a Santo Stefano Belbo nelle Langhe (provincia di Cuneo) nel 1908, si trasferì fin dall'infanzia a Torino, di dove si allontanò sempre solo per poco: stette un anno al confino a Brancaleone (in provincia di Reggio Calabria), compromesso da amici politici; passò qualche tempo a Roma per incarico dell'editore Einaudi, di cui fu uno tra i più efficaci consiglieri; a Torino si uccise nel 1950.

La raccolta di versi *Lavorare stanca* uscì per le Edizioni di Solaria nel 1936, mentre l'autore era al confino; e non ebbe grande eco, forse per la natura non aristocratica di questi versi lunghi alla Whitman [si veda la nota a Bacchelli], quasi opera populista d'un solipsista, totalmente disforme dall'ermetismo vigente; ma vi avevano già forma i miti dell'infanzia nelle Langhe e della periferia torinese, così decisivi per il narratore. Questi venne improvvisamente in luce con *Paesi tuoi* (1941), che ebbe subito autorevoli plausi (basti ricordare le recensioni di Emilio Cecchi e di Pietro Pancrazi), preannunciando la fama che avrebbe circondato l'opera narrativa del dopoguerra: *Il compagno* (1947); *Prima che il gallo canti* (1949), dittico che contiene *Il carcere* (sul suo confino) e *La casa in collina* (sul periodo partigiano, da Pavese vissuto, sia pure come semplice spettatore, in Monferrato); *La bella estate* (1949), comprendente anche *Il diavolo sulle colline* e *Tra donne sole*, probabilmente il libro della massima maturità; *La luna e i falò* (1950), che sancisce il ritorno a *Paesi tuoi* dopo la Resistenza e che, essendo l'ultimo scritto pubblicato dall'autore, ne chiude armoniosamente, se pur tragicamente, la carriera. Anche senza allegare le minori prove narrative attualmente riunite (*Racconti*, 1960), l'elenco dev'esser subito integrato con *Feria d'agosto* (1946) e *Dialoghi con Leucò* (1947), per buona parte almeno poemetti in prosa di forte carica ritmica (da avvicinare piuttosto a *Lavorare stanca*), che non sarebbe improprio considerare un poco la *Vita Nuova* e le *Operette morali* del neorealismo.

Ma quando uscivano i versi e le prime *short stories* di Pavese, egli non era affatto un ignoto: aveva cominciato e seguiva a pubblicare studi anche ideologicamente assai impegnati sulla letteratura nordamericana classica e contemporanea (quelli che ora si leggono nel volume postumo, 1951, *La letteratura americana e altri saggi*) e traduzioni, di rara qualità stilistica, dall'inglese e dall'inglese d'America. La *Moll Flanders* di Daniel Defoe (1722) ha trovato in Pavese un interprete di inestinguibile brio, ma anche Dickens, Melville (*Moby Dick* e *Benito Cereno*), Joyce (*Dedalus*), e degli americani moderni Sinclair Lewis, John Dos Passos, Gertrude Stein ecc. hanno dato occasione a Pavese (come a Vittorini) di comporre un capitolo essenziale, e ancora da indagare nonostante la sua generica notorietà, per la nostra prosa moderna.

Il carattere eminentemente rappresentativo (di una letteratura antifascista e post-fascista) riconosciuto a Pavese, la conclusione purtroppo rapida ma non imperfetta della sua vita, la cura che egli dedicava alle proprie carte spiegano la copia d'informazioni di cui si dispone, maggiore che per qualsiasi altro contemporaneo. Il Diario, pubblicato col titolo *Il mestiere di vivere*, e i due volumi di *Lettere* sono indispensabili per la conoscenza del momento letterario: documenti capitali, anche dove scostanti per le anime pie, d'un temperamento neoromantico nel secondo quarto del secolo. E non manca, tra la rigogliosa vegetazione critica, il materiale biografico (particolarmente utile *Il «Vizio assurdo»*).

Storia di Cesare Pavese di Davide Lajolo), qualunque debba poi esserne l'esegesi più appropriata.

Pavese è l'indiscusso capofila del « neorealismo » italiano. È evidente che la sua periferia subalpina tiene non poco delle megalopoli di Dos Passos, e soprattutto le sue colline si apparentano al « profondo Sud », ospitando fatterelli di atrocità faulkneriana. Ciò vale specialmente per *Paesi tuoi*, al cui proposito Emilio Cecchi fu primo a descrivere la proporzione, ovvia se si vuole, di questo neoverismo alla cultura narrativa americana come del verismo verghiano a quella del verismo francese. Gli americani diedero a Pavese, come del resto a Vittorini, uno strumento di liberazione morale e ideologica: liberazione protestataria, legata alla scoperta degli impulsi inconsci e delle loro condensazioni simbolico-mitiche, quale nessun'altra letteratura contemporanea poteva fornire, senza necessario rapporto con le strutture sociali e politiche che pure l'ammettono. La differenza fondamentale è che il grande Verga componeva in un momento sedato con obbiettività scientifica, Pavese partecipa agitatamente del suo mondo e soffre problemi suoi. In *Paesi tuoi* è rappresentato il conflitto tra « dritti » di città (quale si ritiene il meccanico uscito di prigione) e « goffi » di campagna (tra cui il meccanico si rifugia col contadino suo compagno di carcere): conflitto dove, fra perversioni e sangue, l'insondabile natura dei « goffi » prevale. Il racconto è in persona del meccanico, cosa che agevola gli istituti linguistico-stilistici calcati sull'americano, monologo interiore, ellissi sintattica, frequente gergalità e dialettalità ma piuttosto secondo la forma interna del dialetto), fitto dialogo. In esso Pavese trasferisce l'irrisolta battaglia fra la sua metà contadina e la cittadina, ma anche quando trasloca l'obbiettivo tra popolani meridionali, borghesi oziosi e viziosi, partigiani, politici, si agita sempre, e in quel linguaggio mordente ma non meno sprezzante (poi grammaticalizzato dalla moda), il suo problema di vivere, la sua condanna all'incomunicabilità sentimentale o sociale (a quest'ultima Pavese cercò di sottrarsi militando, alla fine non senza difficoltà, nel partito comunista). L'interesse culturale mostrato da Pavese per gli studi religiosi, antropologici e sociologici indica che anche le sue affabulazioni narrative (e non solo *Lavorare*, *Feria*, *Dialoghi*) vanno iscritte, nonostante la scorza naturalistica, sotto la categoria mitica; e in quanto miti questi tentativi di cristallizzazione della sua situazione umana assumono un tanto di valore liberatorio. Nella vita il « vizio assurdo », quello dell'autodistruzione, vince (in *Tra donne sole* è sinistramente anticipato nelle sue modalità il suicidio dell'autore); ma il ritorno al paese dell'ultimo libro, alba di saggezza dopo l'efferata tempesta, non è immune da qualche consolazione.

A un esempio da *Lavorare stanca* (che attualmente, 1968, apre l'edizione di tutte le Opere in sedici tomi, presso l'Einaudi di Torino) ne segue uno narrativo; e poiché non è ovviamente possibile ricorrere ad alcuno dei famosi « romanzi brevi », mal scindibili in brani a senso compiuto (i racconti brevi non toccano la stessa altezza), questa attività sembra simbolicamente concentrata nella trama per un film regionale descritta in una lettera (a Carlo Musso) del 15 marzo 1948, rivelata dal secondo volume dell'epistolario. Ciò ricordi pure che l'etichetta di neorealismo si applica, ancor prima che alla narrativa, al cinematografo dell'immediato dopoguerra (si pensi specialmente al Luchino Visconti soprattutto di *Osessione* e *La terra trema*, di tema malavogliesco, al Roberto Rossellini di *Roma città aperta* e *Paisà*, al De Sica di *Sciuscì* e *Ladri di biciclette*; avvertendosi tuttavia che Pavese ha ispirato *Le amiche* al più « esistenziale » Antonioni).

DA «LAVORARE STANCA»
 SEMPLICITÀ

L'uomo solo — che è stato in prigione — ritorna in prigione
 ogni volta che morde in un pezzo di pane.
 In prigione sognava le lepri che fuggono
 sul terriccio invernale. Nella nebbia d'inverno
 l'uomo vive tra muri di strade, bevendo
 acqua fredda e mordendo in un pezzo di pane.

Uno crede che dopo rinasca la vita,
 che il respiro si calmi, che ritorni l'inverno
 con l'odore del vino nella calda osteria,
 e il buon fuoco, la stalla, e le cene. Uno crede,
 fin che è dentro uno crede. Si esce fuori una sera,
 e le lepri le han prese e le mangiano al caldo
 gli altri, allegri. Bisogna guardarli dai vetri.

L'uomo solo osa entrare per bere un bicchiere
 quando proprio si gela, e contempla il suo vino:
 il colore fumoso, il sapore pesante.
 Morde il pezzo di pane, che sapeva di lepre
 in prigione, ma adesso non sa più di pane
 né di nulla. E anche il vino non sa che di nebbia.

L'uomo solo ripensa a quei campi, contento
 di saperli già arati. Nella sala deserta
 sottovoce si prova a cantare. Rivede
 lungo l'argine il ciuffo di rovi spogliati
 che n'agosto fu verde. Dà un fischio alla cagna.
 E compare la lepre e non hanno più freddo.

DA «LETTERE 1945-1950»
 [UNA TRAMA CINEMATOGRAFICA]

Intanto ho ripensato alla nostra discussione e a quanto mi hai detto sul parere di Ponti¹: che a Roma vedrebbero di buon occhio una serie di film regionali (non folcloristici) e che per il Piemonte dovremmo impegnarci noi. Mi è venuta

¹ Il produttore cinematografico Carlo Ponti.

qualche idea e sarà bene che te la sottoponga, se purè, come sai, io propendo sempre per « non impegnarmi ».

Ma mento dicendo « qualche idea »: è una trama fatta e finita. Senti.

Ambiente fluviale. Anzi due: il traghetto di un paese rivierasco (Pontestura ²-Trino, a esempio) e un traghetto torinese. Il protagonista diciannovenne, che chiameremo Pero, è figlio del traghettatore di Pontestura, e dà una mano anche lui a menare il grosso remo del barcone legato al filo, che traghetta mondariso, mercanti, operai. Lavora, gira sulle piazze, sulle feste. Osserva tutto, le risse, gli amori, gli affari. È un « distaccato », un contemplativo, gli ripugna impegnarsi. Guarda e sorride. (Possiamo fargli girare tutte le colline intorno, un po' di *Paesi tuoi*). Può anche avere un amoretto, ma sempre restando « distaccato ». Non s' impegna, sorride.

Succede che in paese i giovanotti ce l' hanno con quelli di un altro paese oltrePo, e vorrebbero picchiarli. Interpellano anche Pero. Macché, dice lui, « io ci vivo traghettandoli ». In realtà è perché lui « contempla ». Insistono. Lo dilleggiano. Niente. Succede poi la rissa tra i due paesi, magari grave, col morto; Pero continua a traghettare e non muove un dito.

Allora in paese lo scherniscono forte. Anche la ragazzola con cui parlava prima. Gli fanno la vita impossibile. Pero se ne parte.

Torino. Pero arriva a casaccio. Gironzola. Sono qui possibili molti spunti di scoperta, d'ambienti (caffè, strade, ecc.). Lavoro in fabbrica. Effetti di stanchezza e d'allegria. Pero « contempla » sempre. Litigio tra colleghi. Pero picchia sodo. Non è vigliaccheria la sua, è « distacco ». Rifiuta insomma ogni azione collettiva. È il piemontese tipico, individualista, silenzioso. I colleghi operai tentano approcci politici (siamo all'ultimo anno prima della guerra), niente. Lo guardano per traverso. Intanto Pero è capitato sul Po, oppure è alloggiato in corso Moncalieri ³, di dove per andare al lavoro (Fiat?) traghetta mattino e sera. Si fa amico del barcaiolo che ha, sulla riva destra, la sua casetta, ed è vecchio, comico (un certo Tofo, morto da poco, va benissimo). Incomincia quello che è il senso segreto di Pero: *gli succedono sempre le stesse cose*. Rivive in sostanza come traghettatore, va e viene, diventa erede del vecchio. Quando questo muore, resta lui padrone. Vita di fiume.

Intanto la nuova ragazza (che possibilmente *somiglia* a quella di Pontestura) con cui passeggia, prende evidenza. È operaia. Conosce operai, e conosce quelli che tentavano approcci politici con Pero. Li frequenta al punto che Pero è geloso. Di uno, in specie, un tipo cittadino, irritante e superiore. Inoltre questa Marisa ce l'ha con Pero perché non lavora in fabbrica e non guadagna di più. Poi si sposano.

Viene la guerra. Rapide scene che liquidano la guerra, il disastro, l'8 set-

² Sulla riva destra del Po, in provincia di Alessandria (Monferrato); Trino, sulla riva sinistra, è in provincia di Vercelli, centro di coltura risicola.

³ Lungo la riva destra del Po (gli stabilimenti della Fiat, Lingotto e Mirafiori, sono a sinistra del fiume).

tembre (tutto ciò informativo, il film *non è* di guerra né di vita clandestina). Pero torna e ritrova la casetta del traghetto e Marisa, e vive quieto. Ma, ecco, tono giallo — ricompare il collega che lo ingelosiva, ricompare misteriosamente (magari soltanto per segni). A Pero girano le scatole. Effetti di tesa sospensione. (Questo rivale, chiamiamolo Agrippa, *somiglia* magari al caporione di Pontestura che l'aveva schernito). Marisa si spiega. Parla a Pero della lotta clandestina, lo incita, gli dice che i vecchi colleghi lo vorrebbero con loro. Pero alza le spalle (« contempla »). E si secca.

A farla breve. Un giorno Marisa gli propone di trovarsi la notte dopo con la barca sulla riva sinistra per traghettare i clandestini e Agrippa, che avranno fatto un sabotaggio in Torino (in fabbrica). No, dice Pero. Scena tesa e penosa tra i due.

Nella notte Pero s'accorge che Marisa è scomparsa. Salta in barca, raggiunge la riva torinese, e trova la barca di lei che aspetta i clandestini (il sospetto di gelosia di Pero ormai è passato, ha capito la situazione). Arrivano i clandestini inseguiti da colpi di mitra. (I tedeschi inseguitori *non si devono vedere*, in armonia col resto del film che non è politico). S' imbarcano tutti a casaccio. In mezzo al fiume sono illuminati dall' incendio di una piccola tettoia che serviva a riparar dalla pioggia i clienti in attesa del traghetto. Quando toccano la loro riva, al riflesso lontano Pero s'accorge che manca, sola, Marisa. Torna indietro a nuoto. La trova colpita, morta o morente. Stringe il pugno, fa gli occhiacci, giura di vendicarsi, e si rituffa nuotando, o sulla barchetta di lei, nella luce dell'alba o qualcosa di simile, verso i compagni *con cui stavolta agirà*.

Come vedi, è la storia del *destino a cui non si sfugge*: a ciascuno di noi succede sempre la stessa cosa, incontra le stesse persone, si presentano le stesse situazioni. Motivo difficilissimo da sceneggiare, ma ricco e d'effetto. Per ora, ho trovato soltanto il mezzuccio di fare i secondi personaggi (torinesi) somiglianti ai primi (pontesturesi) e far agire Pero sempre con lo stesso distacco sdegnoso. *Questa storia del distacco* è il secondo grande tema del film — personale stavolta. È l'atteggiamento tipico del piemontese: « basto da me », « se il tempo è matto, non siamo matti noi », « disgrùppati »⁴, ecc. soprattutto proletario. Terzo tema, il *fiume*, visto in provincia (Pontestura è vicino a Casale Monferrato) e in città, con scene idilliche (amori, feste) e tragiche (sparatoria finale). Qui c'è lavoro per il fotografo. Infine, tema parenetico, morale, edificante: *la nascita di una coscienza collettiva*, il sacrificio, il cameratismo, nel chiuso piemontese.

Mi pare che ce ne siano di spunti. Lascio i minori: maturazione di Pero attraverso la guerra, sospensione drammatica nella sua sbagliata gelosia, ambiente operaio torinese, ecc.

Ti piace? Ti pare che se ne possa cavare qualcosa? Pensaci e scrivimi poi qualcosa delle novità di laggiù. Ciao.

4 Dialettale *dēsgrùpte*.

ITALO CALVINO

Nato a San Remo (Riviera di Ponente) nel 1923. Ha partecipato alla Resistenza, a cui si ispira il suo primo libro, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947), e ha poi militato nel partito comunista fino ai fatti d'Ungheria, sostenendo anche, com'egli scrive, « la battaglia sul secondo fronte, quello interno alla 'cultura di sinistra' », cioè ribellandosi alla normatività dell'« eroe socialista », del « romanticismo rivoluzionario ». È tra i principali consiglieri dell'editore Einaudi, con funzioni affini, salvo la diversità di temperamento, a quelle esercitate agli inizi della Casa da Leone Ginzburg (assassinato in carcere dai nazisti), nell'immediato dopoguerra da Pavese, appunto lo scopritore di Calvino.

Ascritto al neorealismo prevalentemente per l'impegno politico (non veramente per atteggiamento linguistico), così come per il colore ideologico del suo primo ambiente letterario, Calvino in realtà coi migliori dei suoi *Racconti* (raccolti nel 1958), usciti nel volume *Ultimo viene il corvo* (1949), attestava un realismo esistenziale non troppo lontano da quello dei buoni toscani (Bilenchi, Benedetti ecc.); comunque né in quelli né nei più tardi racconti di « impegno » sociale l'autore fu mai, nonché propagandistico, agiografico. Scrive Calvino: « Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io, che fino ad allora non me n'ero reso conto, da quel momento in poi lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione ». La maturazione fiabesca doveva peraltro sopraggiungere qualche anno più tardi, con l'antologia di *Fiabe italiane* tradotte da vari dialetti (1956), col *Visconte dimezzato* (1952) e le altre fantasie raccolte sotto il titolo *I nostri antenati*, con la favola per bambini di *Marcovaldo*. A temi addirittura fantascientifici, in chiave grottesca o burlesca, giunge la più recente produzione dell'autore, *Le Cosmicomiche* e *Ti con zero* (« il fatto che siamo obbligati a *ripensare* la luna in un modo nuovo — sono parole sue — ci porterà a ripensare in un modo nuovo tante cose »). È un'evoluzione comprensibile partendo da un impianto pressoché settecentesco, illuministico; ma l'elusione prova che il rapporto con la realtà è rimasto critico e la problematica aperta.

Nella prefazione (1964) alla ristampa del *Sentiero* (edito, come tutto dell'autore, dall'Einaudi di Torino) Calvino dà un saggio critico-autobiografico sui suoi rapporti col neorealismo (o, com'egli ritiene che sarebbe più esatto dire, « neo-espressionismo ») che costituisce un documento assai intelligente su quel periodo; dal cui inizio perciò, piuttosto che da qualcuno degli assai divulgati racconti, si è creduto di dover rappresentare l'autore.

*DALLA PREFAZIONE ALLA NUOVA EDIZIONE
DEL «SENTIERO DEI NIDI DI RAGNO»*

Questo romanzo è il primo che ho scritto; quasi posso dire la prima cosa che ho scritto, se si eccettuano pochi racconti. Che impressione mi fa, a riprenderlo in mano adesso? Più che come un'opera mia lo leggo come un libro nato anonimamente dal clima generale d'un'epoca, da una tensione morale, da un gusto letterario che era quello in cui la nostra generazione si riconosceva, dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, e noi più giovani — che avevamo fatto appena in tempo a fare il partigiano — non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, «bruciati», ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'una sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia; tutt'altro: quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche una nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio; ma l'accento che vi mettevamo era quello d'una spavalda allegria. Molte cose nacquero da quel clima, e anche il piglio dei miei primi racconti e del primo romanzo.

Questo ci tocca oggi, soprattutto: la voce anonima dell'epoca, più forte delle nostre inflessioni individuali ancora incerte. L'essere usciti da un'esperienza — guerra, guerra civile — che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari drammatiche avventurose, ci si strappava la parola di bocca. La rinata libertà di parlare fu per la gente al principio smania di raccontare: nei treni, che riprendevano a funzionare, gremiti di persone e pacchi di farina e bidoni d'olio, ogni passeggero raccontava agli sconosciuti le vicissitudini che gli erano occorse, e così ogni avventore ai tavoli delle «mense del popolo», ogni donna nelle code ai negozi; il grigiore delle vite quotidiane sembrava cosa d'altre epoche; ci muovevamo in un multicolore universo di storie.

Chi cominciò a scrivere allora si trovò così a trattare la medesima materia dell'anonimo narratore orale: alle storie che avevamo vissuto di persona o di cui eravamo stati spettatori s'aggiungevano quelle che ci erano arrivate già come racconti, con una voce, una cadenza, un'espressione mimica. Durante la guerra partigiana le storie appena vissute si trasformavano e trasfiguravano in storie raccontate la notte attorno al fuoco, acquistavano già uno stile, un linguaggio, un umore come di bravata, una ricerca d'effetti angosciosi o truculenti. Alcuni miei

racconti, alcune pagine di questo romanzo hanno all'origine questa tradizione orale appena nata, nei fatti, nel linguaggio.

Eppure, eppure, il segreto di come si scriveva allora non era soltanto in questa elementare universalità dei contenuti, non era lì la molla (forse l'aver cominciato questa prefazione rievocando uno stato d'animo collettivo, mi fa dimenticare che sto parlando di un libro, roba scritta, righe di parole sulla pagina bianca); al contrario, mai fu tanto chiaro che le storie che si raccontavano erano materiale grezzo: la carica esplosiva di libertà che animava il giovane scrittore non era tanto nella sua volontà di documentare o informare, quanto in quella di *esprimere*. Esprimere che cosa? Noi stessi, il sapore aspro della vita che avevamo appreso allora allora, tante cose che si credeva di sapere o di essere, e forse veramente in quel momento sapevamo ed eravamo. Personaggi, paesaggi, spari, didascalie politiche, voci gergali, parolacce, lirismi, armi ed amplessi non erano che colori della tavolozza, note del pentagramma, sapevamo fin troppo bene che quel che contava era la musica e non il libretto, mai si videro formalisti così accaniti come quei contenutisti che eravamo, mai lirici così effusivi come quegli oggettivi che passavamo per essere.

Il « neorealismo » per noi che cominciammo di lì, fu quello; e delle sue qualità e difetti questo libro costituisce un catalogo rappresentativo, nato com'è da quella acerba volontà di far letteratura che era proprio della « scuola ». Perché chi oggi ricorda il « neorealismo » soprattutto come una contaminazione o coartazione subita dalla letteratura da parte di ragioni extraletterarie, sposta i termini della questione: in realtà gli elementi extraletterari stavano lì tanto massicci e indiscutibili che parevano un dato di natura; tutto il problema ci sembrava fosse di poetica, come trasformare in opera letteraria quel mondo che era per noi *il* mondo.

Il « neorealismo » non fu una scuola. (Cerchiamo di dire le cose con esattezza). Fu un insieme di voci, in gran parte periferiche, una molteplice scoperta delle diverse Italie, anche — o specialmente — delle Italie fino allora più inedite per la letteratura. Senza la varietà di Italie sconosciute l'una all'altra — o che si supponevano sconosciute —, senza la varietà dei dialetti e dei gerghi da far lievitare e impastare nella lingua letteraria, non ci sarebbe stato « neorealismo ». Ma non fu paesano nel senso del verismo regionale ottocentesco. La caratterizzazione locale voleva dare sapore di verità a una rappresentazione in cui doveva riconoscersi tutto il vasto mondo: come la provincia americana in quegli scrittori degli Anni Trenta ¹ di cui tanti critici ci rimproveravano d'essere gli allievi diretti

¹ Resa italiana dell'anglo-americano « the thirties » attraverso il francese « les années trente ». Degli scrittori qui accennati, oggettivamente il più importante fu il cantore del « profondo sud » (*deep south*). William Faulkner (*Sanctuary* è del 1931), essendo stata più antica la fortuna europea del grande innovatore tecnico (oggi il solo superstite di formato di quella generazione) John Dos Passos (la trilogia *U. S. A.* è del 1930-1936). Ma ebbero pure risonanza narratori di minor rilievo come John Steinbeck, uomo della California (*Tortilla Flat*, *Of Mice and Men*, *The Grapes of Wrath* ecc. sono tutti di quel decennio), Erskine Caldwell, altro uomo del Sud (*Tobacco Road* è del 1932), William Saroyan ecc., anche in confronto

o indiretti. Perciò il linguaggio, lo stile, il ritmo avevano tanta importanza per noi, per questo nostro realismo che doveva essere il più possibile distante dal naturalismo. Ci eravamo fatta una linea, ossia una specie di triangolo: *I Malavoglia*, *Conversazione in Sicilia*, *Paesi tuoi*, da cui partire, ognuno sulla base del proprio lessico locale e del proprio paesaggio. (Continuo a parlare al plurale, come se alludessi a un movimento organizzato e cosciente, anche ora che sto spiegando che era proprio il contrario. Come è facile, parlando di letteratura, anche nel mezzo del discorso più serio, più fondato sui fatti, passare inavvertitamente a contar storie ... Per questo, i discorsi sulla letteratura mi danno sempre più fastidio, quelli degli altri come i miei).

.....

ad autori come Francis Scott Fitzgerald e Thomas Wolfe. Il più fortunato fu naturalmente Ernest Hemingway, il cui romanzo sulla guerra di Spagna (*For Whom the Bell Tolls*, 1940) è citato da Calvino fra i suoi modelli ideali, con *L'armata a cavallo* (1924) del maggior prosatore sovietico, Isaak Babel' (vittima dell'epurazione staliniana), e *La disfatta* (1927) dell'altro russo Aleksandr Fadëev.

BEPPE FENOGLIO

Nato e sempre vissuto in Alba (provincia di Cuneo), dal 1922 all'imatura morte nel 1963; fu partigiano (badogliano) nelle Langhe durante tutta la Resistenza e restò estraneo ai giochi letterari (era impiegato di una casa enologica).

Il suo primo libro di racconti è dedicato alla vita partigiana e prende nome da uno dei più memorabili episodi della Resistenza nel 1944, la liberazione e il governo per alcune settimane, senz'aiuti stranieri, di Alba (*I ventitre giorni della città di Alba*, 1952): è una trascrizione prettamente esistenziale, non agiografica, di probità flaubertiana (si pensa al referto sugli avvenimenti politici nell'*Éducation sentimentale*), tanto più meritoria per chi era stato fra gli attori dell'evento. Un accostamento, anche linguistico, al regionalismo neorealistico nell'accezione di Pavese è visibile nella *Malora* (1954); mentre una pulizia di scrittura un po' scolastica le succede in *Primavera di bellezza* (1959): è il secondo verso dell'inno fascista *Giovinexxa*, biografia (probabilmente autobiografia) d'un giovane che matura politicamente sotto il fascismo. Il volume postumo *Un giorno di fuoco* (1963) raccoglie racconti di vita piemontese, stilisticamente nel solco dei *Ventitre giorni* e della *Malora*, e il romanzo di vita partigiana, rimasto incompiuto, *Una questione privata* (dal quale invece s'intitola l'ultima edizione del libro), stilisticamente meno distante da *Primavera*. Nel volume sono così risarcite le due contrastanti vene di Fenoglio, i cui racconti piemontesi (e si citino espressamente *Un giorno di fuoco*, già edito dai Longhi su «Paragone», e *Ma il mio amore è Paco*) sono tra le cose eccellenti del secondo dopoguerra, com'è stato riconosciuto da un altro «neorealista» prossimo in giovinezza a Pavese, Calvino. In Pavese, sia detto senz'alcuna diminuzione, diuturnamente si avverte la contenzione e la volontà; mentre in Fenoglio fiorisce una poetica liberazione. La recentissima meritoria pubblicazione, sotto il titolo *Il partigiano Johnny* (1968), della sostanziale continuazione di *Primavera*, in una stesura vorticante di neologismi e di *slang* americano, ha giustamente riattizzato l'interesse così stilistico come etico per il caso Fenoglio.

Un breve racconto dai *Ventitre giorni* (per l'Einaudi di Torino, che da ultimo il ha ristampati insieme con *La malora*) attesterà la rappresentazione reale e non oleografica della Resistenza.

DA «I VENTITRE GIORNI DELLA CITTÀ DI ALBA» IL TRUCCO

Gli irrequieti uomini di René presero un soldato in aperta campagna e lo rinchiusero nella stalla di una cascina appena fuori Neviglie¹. E René spedì subito una staffetta a prender la sentenza per quel prigioniero dal Capitano, che per quel giorno era fermo nell'osteria di T..., ed era il più grande capo delle basse Langhe e aveva diritto di vita e di morte.

¹ Nelle Langhe, subito a est di Alba.

Ma a T... la staffetta non vide la faccia del Capitano né sentì la sua voce; dopo una lunga attesa venne fatto montare su una macchina coi partigiani Moro, Giulio e Napoleone.

Sulla macchina che correva al piano verso Neviglie, Giulio sedeva davanti a fianco di Moro che guidava, Napoleone dietro con la staffetta di René.

A metà strada, Giulio si voltò indietro, appoggiò il mento sullo schienale, guardò Napoleone in modo molto amichevole e infine gli disse: — Allora, Napo, come l'aggiustiamo?

Napoleone, per non fissare Giulio, si voltò a guardare il torrente a lato della strada e disse: — Io dico solo che stavolta tocca a me e non c'è niente da aggiustare.

— Questo lo dici tu, — rispose Giulio. — Io non ne posso niente se l'ultima volta tu eri malato con la febbre. Causa tua o no, hai perso il turno e stavolta tocca di nuovo a me. Ma stai tranquillo che la volta che viene non ti taglio la strada.

A Napoleone tremava la bocca per la rabbia. Parlò solo quando fu sicuro di non balbettare e disse: — La volta che viene non mi interessa. È oggi che m'interessa e staremo a vedere.

Giulio sbuffò e si voltò, e Napoleone si mise a fissargli intensamente la nuca.

La staffetta capiva che i due discutevano su chi doveva fucilare il prigioniero. Napoleone gli premeva la coscia contro la coscia, ne sentiva il forte calore attraverso la stoffa. Scostò con disgusto ma con riguardo la gamba e guardò avanti. Vide nello specchietto del parabrezza la faccia di Moro: sorrideva a labbra strette.

Arrivarono presso Neviglie che la guarnigione era già tutta all'erta per quel rumore d'automobile che avviluppava la collina.

La macchina di Moro scendeva in folle verso l'aia della cascina. Gli uomini di René allungarono il collo, videro chi portava, li riconobbero e la sentenza per loro non era più un mistero.

René mosse incontro alla macchina. Svoltava in quel momento nell'aia e prima che si fermasse, cinque o sei partigiani di Neviglie saltarono sulle predelle per godersi quell'ultimo moto. Moro li ricacciò giù tutti come bambini, si tolse un biglietto di tasca, senza dire una parola lo diede a René e con uno sguardo all'intorno chiese: — Dov'è?

Nessuno gli rispose, fissavano tutti René che leggeva il biglietto del Capitano. Dovevano essere appena due righe, perché René alzò presto gli occhi e disse: — È chiuso nella stalla. Aprite pure a Moro.

Spalancarono la porta della stalla. Due buoi si voltarono a vedere chi entrava. Non si voltò un uomo in divisa che stava lungo tirato sulla paglia. Moro gli comandò di voltarsi e l'uomo si voltò, non per guardare ma solo per mostrare la faccia. Ce l'aveva rovinata dai pugni e strizzava gli occhi come se avesse contro un fortissimo sole.

Quando Moro si volse per uscire, urtò nel petto di Giulio e Napoleone che s'erano piantati alle sue spalle.

Per il sentiero che dall'aia saliva alla cima della collina già s'incamminava in processione il grosso del presidio di Neviglie. Il primo portava una zappa sulle spalle.

Moro cercò René e lo vide sul margine dell'aia, appartato con due che parevano i più importanti dopo di lui. S'avvicinò: i tre dovevano aver discusso fino a quel momento sul posto della fucilazione.

Uno finiva di dire: — ... ma io avrei preferito a Sant'Adriano ².

René rispondeva: — Ce n'è già quattro e questo farebbe cinque. Invece è meglio che siano sparpagliati. Va bene il rittano ³ sotto il Caffa. Cerchiamo lì un pezzo di terra selvaggio che sia senza padrone.

Moro entrò nel gruppo e disse: — C'è bisogno di far degli studi così per un posto? Tanto è tutta terra, e buttarci un morto è come buttare una pietra nell'acqua.

René disse: — Non parli bene, Moro. Tu sei col Capitano e si può dire che non sei mai fermo in nessun posto e così non hai obblighi con la gente. Ma noi qui ci abbiamo le radici e dobbiamo tener conto della gente. Credi che faccia piacere a uno sapere che c'è un repubblicano sotterrato nella sua campagna e che questo scherzo gliel'han fatto i partigiani del suo paese?

— Adesso però avete trovato?

René alzò gli occhi alla collina dirimpetto e disse gravemente: — In fondo a un rittano dietro quella collina lì.

Moro cercò con gli occhi i partigiani sulla cima della collina. Fece appena in tempo a vederli sparire in una curva a sinistra. Poi guardò verso la stalla e vide Giulio e Napoleone appoggiati agli stipiti della porta. Gridò verso di loro: — Giulio! Nap! Cosa state lì a fare?

I due partirono insieme e insieme arrivarono davanti a lui. Moro disse: — Perché non vi siete incamminati con gli altri? Partite subito e quando arriva René col prigioniero siate già pronti.

Giulio disse: — Dov'è con precisione questo posto?

— È a Sant'Adriano —, e siccome Giulio guardava vagamente le colline, aggiunse: — Avete notato il punto dove sono spariti i partigiani di Neviglie?

Giulio e Napoleone accennarono di no con la testa.

— No? Be', sono spariti in quella curva a destra. Voi arrivate fin lassù e poi scendete dall'altra parte fino a che vi trovate al piano. Sant'Adriano è là.

Napoleone fece un passo avanti e disse: — Adesso, Moro, stabilisci una cosa: chi è che spara? L'ultima volta ha sparato lui.

Moro gridò: — Avete ancora sempre quella questione lì? Sparate tutt'e due insieme!

— Questo no, — disse Napoleone e anche Giulio scrollò la testa.

² In comune di Mango.

³ Equivalente del piemontese di tipo torinese *rantàn* « terreno in cui si affonda » (il femminile, *ritàna*, significa « fogna »).

— Allora spari chi vuole, giocatevela a pari e dispari, non sparatevi solo tra voi due!

Per un momento Giulio fissò Moro negli occhi e poi gli disse: — Tu non vieni a Sant'Adriano? Perché?

Moro sostenne lo sguardo di Giulio e rispose: — Io resto qui vicino alla macchina perché quelli di René non ci rubino la benzina dal serbatoio.

Giulio e Napoleone partirono di conserva. Giulio teneva un gran passo, Napoleone sentì presto male alla milza e camminava con una mano premuta sul ventre, ma in cima alla collina arrivarono perfettamente insieme.

Si calarono giù per il pendio e dopo un po' Napoleone disse: — A me non pare che son passati da questa parte.

— Come fai a dirlo?

— Io sento, io annuso. Quando passa un gruppo come quello, non si lascia dietro una morte come questa.

Non c'era un'eco, non c'era un movimento d'aria.

Continuarono a scendere, ma Napoleone scosse sovente la testa.

Quando posarono i piedi sul piano, Giulio si fermò e fermò Napoleone stendogli un braccio davanti al petto. Un rumore di zappa, ben distinto, arrivava da dietro un nocciolo a fianco della cappella di Sant'Adriano. — Senti, Nap? Questa è una zappa. Son loro che fanno la fossa.

Napoleone gli tenne dietro verso quei noccioli e diceva: — Ma com'è che non si sente parlare? Possibile che quelli che non zappano stanno zitti?

— Mah. Certe volte, a veder far la fossa, ti va via la voglia di parlare. Stai a vedere e basta.

Mentre giravano attorno al nocciolo, quel rumore cessò e, passate quelle piante, scorsero un contadino tutto solo con la zappa al piede e l'aria d'aspettar proprio che spuntassero loro. Li guardò sottomesso e disse: — Buondi, patrioti.

Una lunga raffica crepitò dietro la collina.

Giulio si orientò subito e si voltò a guardare dalla parte giusta, Napoleone invece guardava vagamente in cielo dove galoppava l'eco della raffica.

Partirono. Invano quel contadino tese verso loro un braccio e disse: — Per piacere, cos'è stato? C'è la repubblica qui vicino? Se lo sapete, ditemelo e io vado a nascondermi —. Non gli risposero.

Risalirono la collina, Giulio velocemente e Napoleone adagio, perché non aveva più nessun motivo di farsi crepare la milza. Ma quando arrivò su, Giulio era lì ad aspettarlo.

Guardarono giù. Videro i partigiani di Neviglie salire dal rittano sotto il Caffa, ma come se battessero in ritirata. Salivano anche dei borghesi che si erano mischiati a vedere e adesso ritornavano con le spalle raggricciate come se rincasassero in una sera già d'inverno. Passarono vicino a loro e uno diceva: — Però l'hanno fucilato un po' troppo vicino al paese.

Giulio e Napoleone scesero per il pendio ormai deserto fino al ciglio del

rittano. Videro giù due partigiani che stavano rifinendo la fossa. Uno calava la zappa di piatto e l'altro schiacciava le zolle sotto le scarpe.

Quello della zappa diceva a quell'altro: — Vedrai questa primavera che l'erba che cresce qui sopra è più alta d'una spanna di tutta l'altra.

L'ombra dei due sopraggiunti cadde su di loro ed essi alzarono gli occhi al ciglio del rittano.

— Chi è stato? — domandò subito Giulio.

Rispose quello della zappa: — Chi vuoi che sia stato? È stato il vostro Moro.

Napoleone lo sapeva già da un pezzo, ma gridò ugualmente: — Cristo, quel bastardo di Moro ci toglie sempre il pane di bocca!

Dopo un momento Giulio indicò la fossa col piede e domandò: — Di', com'è morto questo qui?

— Prima si è pisciato addosso. Ho visto proprio io farsi una macchia scura sulla brachetta e allargarsi.

Giulio si aggiustò l'arma sulla spalla e si ritirò d'un passo dal ciglio del rittano. — Be', se si è pisciato addosso son contento —, disse: — Moro non deve aver goduto granché a fucilare uno che prima si piscia addosso. Ti ricordi invece, Napo, quel tedesco che abbiamo preso a Scaletta ⁴ e che poi hai fucilato tu? Dio che roba! Vieni, Napo, che Moro è anche capace di lasciarci a piedi.

⁴ Sempre nelle Langhe, ma al confine con la Liguria.

MARIO SOLDATI

Nato a Torino nel 1906, cominciò studi di storia dell'arte, che però interruppe al suo ritorno in Italia da un lungo soggiorno a New York; si diede allora al cinema-grafo, e infatti alla sua attività di regista (particolarmente con film di costume desunti da Fogazzaro, Bersezio, Balzac ecc.) e, più di recente, di regista televisivo è dovuta la sua grande popolarità; da non molto si è trasferito da Roma a Milano, anche se la sua più recente produzione narrativa (da *Le due città* a *55 novelle per l'inverno*) spesso reintroduce fondali torinesi e novaresi. Ma i suoi interessi di scrittore si rivelarono assai presto (con *Salmace*, del 1929): questa vena di Soldati persegue, in una lingua tra le più piane e familiari del momento, casi la cui sostanza eccezionale e abnorme contrasta con la quotidianità e ordinarietà dell'ambiente, negli ultimi tempi ospitando una bonaria *suspense* da domestico libro « giallo ». I migliori racconti ispirati a tale assurdità del familiare sono *La giacca verde* e *La finestra* (usciti sulla rivista romana « Botteghe Oscure » e ristampati, 1950, nel volume *A cena col Commendatore*). Da prendere in miglior considerazione che non si faccia, alcuni dei versi ora accolti in *Canzonette e Viaggio televisivo*.

Dal referto narrativo del suo soggiorno negli Stati Uniti attorno al '30, *America primo amore* (1935, attualmente ristampato presso il Mondadori di Milano), si ricava un capitolo pungentemente documentario.

DA « AMERICA PRIMO AMORE »

MANI IN ALTO

Hold-up è l'assalto a mano armata, per denaro, sia contro un passante, sia contro una banca, sia contro lo chauffeur del proprio taxi.

Eccetto che per i grandi assalti organizzati alle banche, non operano gangsters veri e propri. Ma disoccupati, vagabondi che mesi di fame e di accattonaggio trasformano finalmente in criminali.

Prima di riprovare, bisogna aver provato. O almeno immaginato, che cosa sia aver fame e freddo; battere i piedi sul selciato fangoso mentre cade la neve; sapere che si passerà anche questa notte all'asilo, nel puzzo e nella calca di migliaia di pidocchiosi; e intravedere in un velo di lacrime e di rabbia passare le auto splendenti, approdare alla soglia luminosa dei teatri, e nel gaio, socievole tepore scendere e confondersi signori in frack, bionde bellezze ravvolte in petit-gris.

Allora la mano s'arma. Ci si apposta in una via deserta. Si attende il passante solitario. Eccolo, viene. Fischietta, è grasso, è ben vestito. È soddisfatto, è ricco.

Chissà quanti bei dollari ha in tasca. Un mese di respiro! Un mese di vita! Questa sera, subito, una bottiglia di whisky, una donna.

Non sapevo indignarmi alle vendette di questi sciagurati. Piuttosto li ringraziavo che non organizzassero una carneficina generale. E, nonostante questa simpatia, l'hold-up restava per me un fenomeno letterario. Una nozione giornalistica, come quella che può averne chi non è mai stato in America.

Giravo tutta New York, a qualunque ora del giorno e della notte. Mi spingevo nei cosiddetti quartieri pericolosi. Talvolta ebbi in tasca anche tre o quattrocento dollari. Non mi succedeva mai niente. E cominciavo a ritenere esagerata la cronaca.

Quando una notte, a Chicago, era il gennaio del '32, uscendo dal cinematografo, presi lo street-car¹ per tornare a casa. Era circa mezzanotte. Abitavo da un amico presso Michigan Avenue. Grattacieli gremiti di banche uffici negozi. Paraggi frequentatissimi di giorno, desolati la notte.

Scesi alla mia stazione. Dovevo fare tre blocchi² a piedi. La strada era deserta. Salvi, naturalmente, i taxi che, a luci verdi, saettavano nell'una e nell'altra direzione, abbastanza frequenti ma troppo fulminei per invocarne l'aiuto in caso di hold-up.

Mentre camminavo lesto sul marciapiede, pensavo all'hold-up. Come non pensarci? Ma ormai mi ero abituato al riguardo che per tre anni i malfattori americani mi avevano usato. Credevo alla loro esistenza come a divinità della cui apparizione io fossi indegno; o a demoni dallo spettro dei quali mi salvasse una strana innocenza. E cioè non ci credevo.

Allorché dalla scura base di uno degli incombenti grattacieli, si staccarono due figure e avanzarono in mezzo al marciapiede lente, dondolanti, le gambe divaricate, le mani in tasca. Se fra me e loro ci fosse stata ancora una traversa, avrei svoltato. Ma alzai le spalle dicendomi, per abitudine, che la paura era assurda: mentre il buon senso avrebbe consigliato di alzare una mano e fermare un taxi.

Intanto procedevo verso le due figure, anzi figuri. E ad un tratto ... la realtà è sempre inaspettata. Chi non aveva dubbi sulla futura qualità della propria morte, polmonite, un giorno, in treno, fa appena in tempo a dirsi che invece è uno scontro ferroviario. Chi giurava: se mi sposo sarà una donna grassa, bruna e suonerà il pianoforte divinamente: scendendo l'altare si rende conto, ma ah! troppo tardi! che sua moglie è magra, bionda e non capisce niente di musica. Non avevo mai pensato di subire un hold-up da parte di uomini di colore. Ecco, il primo colpo. Il terrore di ciò che non avevo pensato. La realtà prende di petto. Due negri.

— Have you got a cigarette?³ — Risposi che mi rincresceva, non fumavo. Feci per proseguire. Mi trovai, senza dolore, senza avvertire, con una rapidità che prevenne e impedì qualunque riflessione, portato di peso, o spinto, o gettato spontaneamente per non essere freddato all'istante, non seppi mai, non

1 « Tram » (americano).

2 « Isolati » (americanismo).

3 « Ha una sigaretta? ».

sentii neppure allora come: in un atrio deserto, a terreno di un grattacelo adibito ad uffici e perciò in quell'ora completamente disabitato.

Era un ambiente vasto, cupo, illuminato soltanto dalla lampadina rossa di sicurezza. Le pareti, di marmo. Lungo il fondo, i portelli d'ottone degli ascensori.

Sentii un oggetto piccolo e duro premermi contro le coste, sotto il cuore. E non potevo distogliere gli occhi dagli occhi del negro che, non contento o non sicuro di persuadermi così tangibilmente, roteava le pupille nel bianco delle cornee e rabbioso, a denti stretti, mi diceva interminabilmente: — Keep quiet (Stai fermo). Keep quiet. Keep quiet.

Mi accorsi che da qualche minuto tenevo le mani in alto. Né ricordavo quando le avessi alzate. L'altro negro, più piccolo ma non meno feroce del primo, mi venne addosso con tutto il corpo, fissandomi. Indietreggiai, avvertii la parete di marmo contro la mia schiena. Continuando a fissarmi il piccolo mi allungò il pugno al viso. Uno scatto metallico, un guizzo di luce su lama. Il piccolo mi passava e ripassava un pugnale a serramanico sotto il naso, di qua e di là dalla carotide, a fil delle guance, a fil del mento, del collo, come un barbiere impazzito; sempre fissandomi e ripetendo, a tempo con l'incalzante passata, anche lui: — Keep quiet. Keep quiet. Keep quiet.

— Yes. I keep quiet — dissi con quanta voce potevo cacciar fuori, che era certo pochissima.

Mi frugarono, mi presero i venticinque dollari che avevo, sparpagliarono per terra le mie carte, lettere, fogli di appunti. Maneggiarono un momento contro luce l'orologio e la catena d'oro e, non so perché, rimisero l'uno e l'altra al loro posto, nei taschini del mio gilet. Poi mi ordinarono, non senza un'altra affilata di pugnale, di togliermi le scarpe. Mi fecero voltare colla faccia verso la parete e aderire al marmo, le palme in alto. E subito sentii in mezzo alla schiena come una punta d'ago; ma durissima.

Mi comandarono di star buono e di non muovermi di lì per un pezzo. Udii uno scalpiccio di piedi che si allontanavano. Ma la punta in mezzo alla schiena non mi abbandonava ancora. Certo, mentre l'altro s'era fatto all'uscita, il piccolo continuava, braccio teso, gambe pronte alla fuga appena quello gli avesse annunziato via libera, a farmi sentire il pugnale.

Ma non udivo più nulla. Passò qualche minuto. Sempre il pugnale mi pungeva la schiena. Eppure tra l'uno e l'altro fruscio delle automobili che passavano sull'Avenue riempiendo il silenzio dell'atrio, avrei dovuto sentire il respiro del piccolo, due metri dietro di me.

Provai a tossire, cauto, leggerissimamente, per paura scuotendo il torace che il pugnale penetrasse, se pure di poco. Ma non avvertii maggiore puntura. Sussurrai: — Say '... — Niente. Forse non c'era più nessuno. E mi pareva sempre di sentirmi la punta del pugnale nella schiena. Non osavo voltarmi.

Mi voltai poi lentissimamente, spiando, anticipando con la coda dell'occhio, millimetro per millimetro, la constatazione rassicurante dell'ambiente vuoto. Raccolsi le mie carte. Rimisi le scarpe. E piano piano, come se il bandito fossi io, come se temessi, appena fuori, di incontrare un policeman, uscii.

L'Avenue si stendeva lunga, profonda, diretta. L'asfalto ondulava come un colossale toboggan. Le auto trascorrevano, ora alte ora basse, placide e fulminee. E sopra, le luci, un minuto rosse, uno verdi, ripetevano e punteggiavano l'ondulazione dell'Avenue.

VASCO PRATOLINI

Nato a Firenze nel 1913, figlio di popolo, ha esercitato i più varî mestieri prima di potersi dedicare a quello dello scrittore, nell'ambiente di « Letteratura » (con Gatto ha diretto « Campo di Marte »); vive a Roma.

I suoi primi libretti (*Il tappeto verde*, *Via de' Magazzini*, *Le amiche*), usciti fra il '41 e il '43, sono di bozzetti narrativo-elegiaci che rievocano, in chiave più o meno scopertamente autobiografica, l'umile Firenze della sua giovinezza popolana: una Firenze sentimentalmente affine alla Parigi, pur tanto più virile, di quel *Bubu de Montparnasse*, del troppo dimenticato Charles-Louis Philippe (1874-1909), che Pratolini ha tradotto in italiano. Questa vena culmina in *Cronaca familiare* (1947), largamente divulgata (come altri libri di Pratolini) nella versione cinematografica e da qualche critico giudicata il suo capolavoro; mentre è probabile che la maggior prova dell'autore sia *Cronache di poveri amanti* (uscite lo stesso anno e preparate dal *Quartiere*). In questo libro, il cui titolo ricorda, forse programmaticamente, il primo di Philippe (*Quatre histoires de pauvre amour*), quella stessa materia psicologica coagula in una vicenda narrativa di impegno politico attuale (è un episodio delle lotte fra « sovversivi » e squadre fasciste nella Firenze del primo dopoguerra); ma, con non ordinaria perizia costruttiva, essa riesce a contenersi per gran parte nelle anguste misure d'un chiasso popolarissimo sul dietro di Palazzo Vecchio (via del Corno), prossimo al « quartiere » di Pratolini, che è quello di Santa Croce (anche via de' Magazzini, citata sopra, è nei pressi di piazza della Signoria). L'equilibrio tra esigenze liriche e documento, tra retrospettiva tenerezza e letteratura civile, non si può asserire che si serbi nelle successive ambizioni di affresco storico-sociale a livello « populista » (il miglior tentativo sembra essere *La costanza della ragione*, dal titolo così curiosamente dantesco); ma sta di fatto che, anche nei romanzi meramente documentari, Pratolini ha tracciato, con affetto di minuzia fisica e topografica, un ritratto di città quale (soprattutto ove si pensi alla Parigi dei francesi) non possiede altrimenti l'Italia contemporanea: preceduto, è vero, a Firenze stessa, a livello borghese e non plebeo, da quell'autentico precursore del realismo che è stato (per *La Velia*, *Villa Beatrice* e più tardi addirittura per *La nuora*, 1954, romanzo della nuova gioventù) il patriarca delle nostre lettere, Bruno Cicognani (1879-1971). Del resto Pratolini stesso, ristampando *L'eredità* di Mario Pratesi (1842-1921), amiatino trapiantato a Firenze, sembra aver alluso ai suoi debiti verso certa narrativa toscana del tardo Ottocento.

Si riproduce qui l'inizio di *Cronache* (ora per il Mondadori di Milano), con la lenta e sicura messa in moto della macchina collettiva.

DA « CRONACHE DI POVERI AMANTI »

Ha cantato il gallo del Nesi carbonaio, si è spenta la lanterna dell'Albergo Cervia. Il passaggio della vettura che riconduce i tranvieri del turno di notte ha fatto sussultare Oreste parrucchiere che dorme nella bottega di via dei Leoni, cinquanta metri da via del Corno. Domani, giorno di mercato ¹, il suo primo cliente sarà il fattore di Calenzano ² che ogni venerdì mattina si presenta con la barba di una settimana. Sulla Torre di Arnolfo ³ il *marzocco* rivolto verso oriente garantisce il bel tempo. Nel vicolo dietro Palazzo Vecchio i gatti disfanno i fagotti dell'immondizia. Le case sono così a ridosso che la luce lunare sfiora appena le finestre degli ultimi piani. Ma il gallo del Nesi, ch'è in terrazza, l'ha vista ed ha cantato.

Spenta la lanterna elettrica dell'Albergo, in via del Corno resta accesa una sola finestra, nella camera della Signora che trascorre la notte in compagnia delle sue piaghe alla gola. Il cavallo di Corrado maniscalco scalpita di tanto in tanto: ha la mangiatoia sistemata nel retro della forgia. È maggio, e nell'aria notturna, senza alito di vento, affiorano i cattivi odori. Davanti alla mascalcia è accumulato lo sterco dei cavalli ferrati durante la giornata. Il monumentino, all'angolo di via dei Leoni, è colmo e straripa ormai da mesi. I fagotti e le biche ⁴ della spazzatura domestica sono stati sistemati fuori delle porte come di consueto.

I poliziotti hanno il passo pesante e la voce sicura. Entrano in via del Corno con la familiarità e la spigliatezza del pugilatore fra le corde. È la ronda degli ammoniti ⁵.

« Nanni, ci sei? ».

« Buona notte, brigadiere! ».

« Affacciati, Nanni! ».

Da un primo piano si sporge un uomo di quarant'anni dalla faccia di faina. Ha la camicia bianca priva del colletto e chiusa da un gemello, le maniche rimboccate. In bocca un mozzicone di sigaretta.

« Ora torna a letto e sogna cose oneste » gli viene detto dalla strada.

« Sarà fatta la sua volontà, brigadiere ».

Poco più in là, da una finestrella sovrastante la mascalcia, un altro vigilato saluta la ronda.

« Riverisco, brigadiere ».

« Senti, Giulio: se la prossima volta ti trovo affacciato, ti porto dentro ».

« Servo suo, brigadiere ».

1 Che a Firenze cade di venerdì.

2 Presso Prato.

3 Di Palazzo Vecchio.

4 Oltre che dei covoni, « mucchio, gruppo, o ammassamento di checchessia » (Rigutini).

5 I soggetti alla ora chiamata « sorveglianza speciale ».

« Vai a letto, buonanotte ».

« Brigadiere! »

« Cosa c'è? »

« Non mi prenda a noia. Mi mancano soltanto diciotto giorni per finire l'amonizione ».

« Fossi in te non sarei tanto sicuro. Che ti risulta di un lavoro in via Bolognese? ».

« Nulla, quant'è vero Iddio. L'ho letto sul giornale. Del resto lei lo sa, via Bolognese non è mai stata la mia zona ».

« Ora dormi. Domani se ne parla ».

La ronda risale Borgo de' Greci ⁶. La facciata di Santa Croce è umida di luna. Ma non è cosa, questa, che interessa la polizia.

Via del Corno è finalmente tutta per i gatti che banchettano a un cumulo più grosso d'immondizia: dai Bellini, al secondo piano del n. 3, c'è stato pranzo nuziale. Milena s'è sposata con il figlio del pizzicagnolo di via dei Neri ⁷. Milena ha diciotto anni, è bionda, con gli occhi chiari di colomba: via del Corno ha perduto il secondo dei suoi Angeli Custodi. Dopo il viaggio di nozze Milena andrà ad abitare in un appartamento delle Cure.

Le sveglie sono fatte per suonare. Ce ne sono cinque in via del Corno che suonano nello spazio di un'ora. La più mattiniera è quella di Osvaldo. È la sveglia di un rappresentante di commercio « che batte la provincia »: è piccola, di precisione, ha un trillo di giovinetta e anticipa d'un quarto d'ora il fragore della sveglia di casa Cecchi che ha il suono della campanella d'un tranvai, ma è quello che ci vuole per rimuovere uno spazzino dal suo sonno di tartaruga.

La sveglia di Ugo è della stessa razza urlante, ma un po' più fioca e incerta: il contrario del suo proprietario che gira tutto il giorno col barrocchino di frutta e verdura ed ha una voce di baritono nell'offrire la mercanzia. Ugo occupa una stanza in subaffitto, al n. 2 terzo piano, ed è per questo che la sveglia dei coniugi Carresi non si fa mai sentire. Maria si desta quasi sempre « quando esplode il macinino del suo dozzinante », allunga una mano per portare sul *silence* ⁸ la chiavetta della propria sveglia. Così, Beppino che le dorme accanto, non si desterà. Le proibirebbe di lasciare il letto finché Ugo non fosse uscito.

Ugo si trattiene mezz'ora in gabinetto a fumare la sigaretta, poi indugia a lungo nella sua camera e Maria è curiosa di saperne la ragione. Di solito lo incontra in cucina che si sta lavando. Addosso ha soltanto le mutande, corte quasi come quelle di una donna. Ha il torace largo ed è stretto di vita, due gambe muscolose. Guardarlo le fa piacere, come si guarda la roba esposta nelle vetrine, anche se non si può comprare. Dopo potrà affrontare la giornata di buon umore.

6 Che dal retro di Palazzo Vecchio risale verso piazza Santa Croce.

7 Anch'essa nello stesso quartiere popolare (quello delle Cure è periferia borghese).

8 In francese, perché le sveglie erano svizzere.

Maria accende il fuoco per scaldare l'acqua e il caffè-latte. Ugo mette la testa sotto la cannella dell'acquaio e mugola di soddisfazione. (Beppino vuole l'acqua calda nella catinella. Ora dorme supino con la bocca socchiusa. Quando lei si alza e lo vede, le fa sempre impressione come un morto).

« Si sbrighi » dice Maria. « Mi devo lavare anch'io ».

Ugo ha preso l'asciugamano ai due lati, si strofina dietro le spalle e sui fianchi.

« Faccia pure » le risponde. « Non mi spavento mica ».

Ella lo spinge fuori della porta, premendo la mano sulla sua carne nuda.

La lancetta dei minuti ha azionato il meccanismo della quinta sveglia. Antonio terrazziere si scuote e borbotta una maledizione. È la prima voce che rompe il silenzio. L'alba reca la sua luce sulla strada ove anche i gatti hanno trovato riposo. Il gallo ha buttato giù dal letto il suo padrone carbonaio. La mamma di Milena è in piedi, le mani sul grembo, sospira dinanzi al lettino vuoto della sposa. In ogni casa del vicolo c'è già qualcuno che ha aperto gli occhi. Soltanto la Signora si è appena assopita. Nanni sogna forse cose oneste e Corrado apre la mascalcia. Il cavallo lo saluta con un nitrito a cui fa eco il pianto della neonata che dorme nella stanzetta soprastante, fra i due genitori che le tolgono l'aria. La mamma cerca di calmarla porgendole il seno. Il padre ha passato una notte bianca, dopo che il brigadiere ha accennato al furto di via Bolognese. E il fattore di Calenzano è per la strada da un pezzo, col suo calessino. Pensa che anzitutto affiderà lo storno⁹ a Corrado, poi andrà a farsi radere da Oreste la barba di una settimana. Con la faccia fresca e il cavallo ferrato a nuovo, gli affari riescono più facilmente: è un'antica scaramanzia che va rispettata.

.....

9 Cavallo dal mantello misto di bianco e nero.

PIER PAOLO PASOLINI

Nato nel 1922, di padre romagnolo e madre friulana, a Bologna, dove anche doveva compiere gli studi di lettere e pubblicare il primo libretto di versi nel dialetto materno (*Poesie a Casarsa*, 1942). Appunto a Casarsa della Delizia, in Friuli ma « di cà da l'aga », cioè di qua dal Tagliamento (mentre i centri della letteratura friulana tradizionale erano e sono fra Tagliamento e Isonzo, Cividale, Udine, San Daniele ecc.), Pasolini visse dal '43 al '49, promovendo un vero e proprio aggiornatissimo felibrismo locale (l'Academiuta di Lenga Furlana), stampando la rivistina « Quaderno romanzo » e altre pubblicazioni. I versi friulani di questo tempo si trovano riuniti coi precedenti nel volume *La meglio gioventù* (1954); mentre quelli italiani, a cui l'autore contemporaneamente attendeva, sono raccolti nell'*Usignolo della Chiesa Cattolica* (1958). Nel 1949 Pasolini si trasferì a Roma, dove i due romanzi sul sottoproletariato delle borgate romane, *Ragazzi di vita* (1955) e *Una vita violenta* (1959), e soprattutto l'attività di regista cinematografico impegnato in film almeno inizialmente sulla stessa tematica (*Accattone*, *Mamma Roma*, poi anche *Il Vangelo secondo Matteo*, *Edipo* ecc.) dovevano dargli una rapida fama.

La poesia dialettale di Pasolini non ha nulla in comune con quella più o meno connessa col verismo regionale ottocentesco (di qui la sua polemica coi seguaci della tradizione provinciale): la sua cultura è nettamente simbolistica, ed egli può tradurre in friulano da Rimbaud o da T. S. Eliot o far tradurre da Juan Ramón Jiménez, ed esperire squisite variazioni in vernacoli di singole località, sempre sullo sfondo d'un dialetto non identico al friulano « ufficiale ». Aggiungendosi al fatto che il friulano partecipa piuttosto allo statuto scientifico d'una lingua minore che d'un dialetto, ciò indica che il dialetto di Pasolini ha già in quanto materia il fascino dell'inedito, configurando quell'ideale di lingua vergine che per esempio nel 1889 animava nel tedesco Stefan George (1868-1933) gli esperimenti poetici in una « lingua romana » di sua invenzione, e poco dopo nel nostro Pascoli i concetti d'una « lingua che più non si sa » e d'una « lingua morta » da recuperare. Così la materia verbale in cui sono calati i distici di martelliani dell'esempio addotto qua sotto (distici rimati, salvo l'allitterazione *bessola / parsora* e la corrispondenza imperfetta *revochin / incioca*, ancora scandalose prima delle *Laudi*), irradia il prestigio di cui si circonderebbero in rumeno o in catalano, ma non ha riscontri nella nostra poesia dialettale, tolto Di Giacomo (la viola che « savariea » può ricordare la « passione » che « tuzzulea » [bussa] e l'acqua che « murmulea » in *A Marechiarè*); di gusto pascoliano, sebbene più insistito, anche il continuo gioco di allitterazioni (« Na greva viola viva a savariea vuei Vinars », « bessola tal silenri / dal sèil. Sin a Ciasarsa, a son sèis bor, m'impensi... », ecc. ecc.); e la constatazione esistenziale che chiude il gioco di simboli è enunciata al modo di un famoso e pur ironico verso di Marino Moretti, « Piove. È mercoledì. Sono a Cesena ».

L'indugio sul Pasolini friulano serve a dar ragione del Pasolini romanesco: una parlata elementare e ridotta come quella dei suoi giovani teppisti (che nel dialogo dei due romanzi adoperano esclusivamente il loro gergo) è una forma inedita conveniente a un nuovo esperimento. Questo sperimentalismo costituisce la motivazione principale di Pasolini e ha trovato un incentivo nella nozione di « plurilinguismo » elaborata da

certa critica stilistica ed espressamente citata da Pasolini nei suoi saggi, tutti pragmatici, riflesso cioè di sue attive preoccupazioni: l'esempio più illustre di plurilinguismo che Pasolini trovava nell'Italia contemporanea era quello di Carlo Emilio Gadda, il cui libro più celebre è tematicamente, e nella base della sua deformazione linguistica, romano. Ma di quanto il linguaggio di Gadda è fantasticamente esuberante, di tanto quello di questo Pasolini è secco e ridotto. Media il passaggio la poesia in lingua di Pasolini, in cui i simboli dell'istinto e della malinconia sensuali e della perenne compiacenza verso se stesso si allineano discorsivamente, ricavando novità di anomalia ritmica da questa stessa discorsività, che si accentua dopo *L'Usignolo*, particolarmente con *Le ceneri di Gramsci*. (Nel brano citato dell'*Usignolo* l'effetto espressivo saliente è legato alle alterazioni accentuative e sillabiche dell'endecasillabo e alla discontinuità delle rime e assonanze, per cui — ed è questo un fenomeno tipico della più moderna poesia — verso regolare e rima si presentano come casi-limite di esattezza entro un tessuto partito in ricorsi approssimativi).

Naturalmente i due romanzi romani, cioè le migliori prove narrative di Pasolini e un fatto tra i più interessanti del passato decennio, appartengono al cosiddetto neorealismo e per questo aspetto trovano appoggio in motivazioni, se non politiche, ideologiche: nel caso particolare, il marxismo. Si sa che per Marx il *Lumpenproletariat* [proletariato degli straccioni] era oggetto di disprezzo, e anche per le correnti che si richiamano alla sua dottrina simili frange disfatte della società borghese valgono unicamente in quanto elemento di rottura; ma per Pasolini il marxismo è uno dei tanti temi mentali contemporanei di cui egli s'impadronisce con l'intelligente diletterismo del fiancheggiatore. È giusto riconoscere che sul piano letterario il narratore è fra i più degni di essere riavvicinati alla matrice verghiana, dopo il regionalismo agitatamente espressionistico di Pavese. Il parlato è dialettale, ma la penetrazione degli elementi vernacoli e gergali nel linguaggio del raccontatore o, come oggi si suol dire, dello « storico », raggiunge un grado di fusione obbiettiva il cui capostipite resta pur sempre il Verga « rusticano ». Gli infimi dati romaneschi che si insinuano ad esempio nel passo riprodotto (« un par di domeniche », « se l'era procurati », « con l'occhi gonfi », « s'era fatto il vestito blu », *addormito*, *ragazzino*, *ghitarra*, *fanga*) sono, per la creazione dell'atmosfera locale, ancora più significativi dei vocaboli intensamente dialettali (*micco* « gonzo », *pennichella* « pisolino », *acchittati* « pacchianamente eleganti », « *manco* erano entrati », *burini* « contadini forestieri », *smucinando* « rimestando ») o gergali (*scucito* « rubato », *spesare* « andarsene », *svagare* « mangiar la foglia », *pischelletti* « bambinetti », *magra* « figuraccia », ecc.).

Di Pasolini si riproducono qui: una delle migliori liriche friulane, da *La meglio gioventù* (Firenze, Sansoni), con la versione dell'autore (essa è stata scelta anche da lui nella bella antologia di *Poesia dialettale del Novecento*, 1952, curata in collaborazione con Mario Dell'Arco); una delle migliori italiane, dall'*Usignolo* (Milano, Longanesi); un passo rappresentativo di *Ragazzi di vita* (Milano, Garzanti, presso cui sono stati pubblicati tutti gli ultimi volumi dell'autore), quello sui funerali del piccolo tragico bullo Amerigo Lucchetti, che, falliti altri tentativi, è riuscito a uccidersi dopo essere stato catturato in flagrante.

DA «LA MEGLIO GIOVENTÙ»
LENGÀS DAI FRUS DI SERA

«Na greva viola viva a savariea vuei Vîners ...».

(No, tas, sin a Ciasarsa: jot li ciasis e i tîners

lens ch'a trimin tal riul). «Na viola a savariea ...».

(Se i sîntiu? a son li sèis; un aunàr al si plea

sot na vampa di aria). «Na viola a vif bessola ...».

Na viola: la me muàrt? Sintànsi cà parsora

di na sofa e pensàn. «Na viola, abi, a cianta ...».

Chej sìgus di sinisa i sint sot chista planta

strinzînmî cuntra il stomi massa vif il vistit.

«Dispeada la viola par dut il mond a rit ...».

A è ora ch' i recuardi chej sìgus ch'a revochin

da l'orizont azur c'un sunsur ch'al mi incioca.

«L'azzur ...» peràula crota, bessola tal silensi

dal sèil. Sin a Ciasarsa, a son sèis bos, m' impensi ...

TRADUZIONE. *Linguaggio dei fanciulli di sera.* «Una grave viola viva vaneggia oggi venerdì ...». (No, taci, siamo a Casarsa; guarda le case e i teneri alberi che tremano sul fosso). «Una viola vaneggia ...». (Cosa sento? sono le sei: un ontano si piega sotto una vampata d'aria). «Una viola vive sola ...». Una viola: la mia morte? Sediamoci qui sopra una zolla e pensiamo. «Una viola, abi, canta ...». Sento quei gridi di cenere sotto questo filare, stringendomi contro il petto troppo vivo il vestito. «Sciolia la viola per tutto il mondo ride ...». È ora che ricordi quei gridi che si ingorgano dall'orizzonte azzurro con un brusio che mi ubriaca. «L'azzurro ...» parola nuda, sola nel silenzio del cielo. Siamo a Casarsa, sono le sei, ricordo ...

DA «L'USIGNOLO DELLA CHIESA CATTOLICA»
LE PRIMULE

Dove trovo la forza di ascoltarmi?

Questo enigma pei ragazzi e gli onesti,

questo fido al caldo delle sue vesti,

questa vittima dei suoi sogni insani,

può ancora in sé trovare le freschezze
delle rive di primule, le inezie
affascinanti che il vergine assillano?
Lo può, lo può! Il cuore messo a nudo¹
mai non cesserà d'essere cuore:
Tu, Dio, come l'allodola mi sai
che *de joi* muove *sas alas contra 'l rai* »

Io turbo il pudore delle primule
troppo semplici nella luce rozza
di marzo, se di campane e pioggia
squilla il vivo, laborioso giorno.
Non possono arrossire o infuriarsi
o, se lo fanno, è con occhi arsi
d'amore e di nuove seduzioni.
Mi assomigliano. La loro vergogna
è la mia impudicizia, il loro sogno
ha candide innocenze come il mio.
In esse il mio pudore offeso spio.

Quand'ero perso nel loro bagliore
ero, mi volevo, un *buono*, un *santo*.
E ancora mi assale quell'antico
entusiasmo di vergine, nel dare
senza compenso ad esse ogni energia.
Voglio il loro sorriso, simpatia
vitale, e per averlo, morirei.
Sono così innocenti che io chiedo
al cielo che gioire esse mi vedano
di purezza, o, in una luce mitica,
per salvarle, dare la mia vita.

Indi sorrido nel deserto tutto
esplorato del mio cuore: bontà,
dolcezza ... Ma c'è forse chi non sa
il suono impuro di queste parole?
Deserto nel deserto è la mia mite

1 *Mon coeur mis à nu* è il titolo di alcuni appunti che Charles Baudelaire scrisse verso la fine della sua vita (1862-1864) e furono pubblicati postumi: titolo a sua volta tradotto dai *Marginalia* di E. A. Poe (1809-1849), dove si traccia il progetto d'un libretto chiamato *My Heart Laid Bare*.

2 Allusione all'inizio di una celebre lirica del trovatore limosino (del secolo XII) Bernart de Ventadorn, « Can vei la lauzeta mover / de joi sas alas contra 'l rai » [« Quando vedo l'allodola, portata dalla gioia, librarsi verso i raggi del sole », parafrasi di A. Cavaliere], probabile modello a Dante per l'« allodetta che 'n aere si spazia ». La citazione è indicativa del momento in cui Pasolini si proponeva l'ideale d'una nuova poesia trobadorica.

condotta. Le mie pietà gioite
sono moti della mia indifferenza.
La coscienza — né tenebra né luce —
alle disperazioni mi conduce
che ebbi adolescente: il vuoto puro
dell'esistenza senza futuro.

Non invecchio. La mia pelle di primula,
la mia voce di brezza dolce d'umido,
i miei occhi modesti, non consumo.
Dentro il mio cuore c'è un resto eterno
di fanciullezza (e non è il mistero
del Mondo che pur rischia d'esser vero?).
Cibo delle primule e del mio cuore,
fa ogni cielo diverso, ogni alito
d'aria il primo, ogni battito d'ali
annuncio di creazione. È troppo libero
il cuore! In me lo credo, e altrove vive.

DA « RAGAZZI DI VITA »

.....
Amerigo stava disteso sul letto col vestito blu nuovo, la camicia bianca e le scarpe nere. Gli avevano incrociato le braccia sul petto, anzi sul doppiopetto di cui da un par di domeniche era tanto orgoglioso, andandosene per Pietralata¹ con la camminata cattiva. I soldi se l'era procurati facendo una rapina in via dei Prati Fiscali: aveva scucito al micco una trentina di mila lire, e per levarsi una soddisfazione lo aveva pestato a sangue; e così s'era fatto il vestito blu, e andava in giro con quello con un umore più da bestia del solito. C'era da far bene attenzione a come lo si guardava, e gli amici suoi della borgata, vigliacchi e falsi con lui, sapevano ungerlo senza mostrarlo troppo, ma altri giovani che non lo conoscevano, incontrati nelle sale da ballo del Partito Comunista, o a qualche biliardo, erano tornati a casa con l'occhi gonfi e le gengive sanguinanti: e fortuna per loro che Amerigo era stato diffidato a andare in giro col coltello. Era un vestito coi calzoni a tubo, la giacca corta con le spalle larghe e rotonde: teneva il colletto della camicia bianca sbottonato e i capelli pettinati alla ghigo. Adesso

¹ Borgata romana periferica, tra l'Aniene a nord e la via Tiburtina a sud: la via di Pietralata sbocca appunto nella via Tiburtina, che il corteo funebre risalirà poi fino al cimitero di Campo Verano. La via dei Prati Fiscali, teatro d'un'impresa dell'eroe, congiunge la borgata di Tufello con la via Salaria. Il Testaccio è fra la porta San Paolo e il Tevere.

lì, s'era lasciato mettere pazientemente, come una vittima, le mani in croce sul doppiopetto: ma il colletto gli stava ancora sbottonato alla malandrina incorniciandogli il volto che era stato da morto anche quand'era vivo. Tanto che pareva si fosse appena addorrito, e faceva ancora paura. Finita la pennichella, quello avrebbe certamente finito di pazientare e avrebbe spaccato il grugno a quelli che s'erano permessi di conciarlo a quel modo. Se ne stava lì cupo e zitto, sul letto ch'era troppo piccolo per lui, con un cesto di capelli ricci, ancora luccicanti di brillantina sul guanciale grigiastro.

Il Riccetto entrò dentro la piccola stanzetta a pianterreno del lotto ², con alcuni amici suoi di Tiburtino, per vederlo. Davanti all'ingresso del lotto, ch'era senza porta, e aveva a destra e a sinistra due scalette, c'era una piccola folla di gente vestita di scuro: tutti i Lucchetti, venuti a compiere il loro dovere di parenti, e di protagonisti della giornata, con gli abiti da festa, che erano a vivaci colori, quelli dei ragazzini e dei giovincelli, e da ballo più che da funerale quelli dei giovani. I vicini di casa, che stavano a abitare nello stesso lotto, in dieci o dodici per ogni stanza — così che ce n'era quasi un quartiere — se ne stavano più in disparte, e più in là ancora gli amici di Amerigo, tutti acchittati: Arduino col naso e un occhio strappati da una bomba a mano quand'era ragazzino, il ragazzo tisico che abitava al lotto dodici, er Carogna, er Napoletano, er Capece ³, er fijo de sor' Anita, che suonava la ghitarra e cantava, specialmente le notti che tornavano in borgata da qualche impresa e stavano su fin tardi a spartirsi i soldi, a litigare o a farsi una passeggiata sulla fanga sotto la luna infuocata sulle cassette degli sfrattati. C'era anche qualche ragazzo più giovane, che se ne stava appoggiato pigramente al muro della casa, chiacchierando a voce bassa coi compagni, o guardando i pischelletti che giocavano al pallone, più in là, in una radura in mezzo a Pietralata.

Il Riccetto e gli altri manco erano entrati nella stanza dove stava il morto che già avevano voglia di spesare: c'era umidità e buio come in inverno, e le zie e le sorelle d'Amerigo, grasse com'erano, la empivano che non ci si poteva neppure muovere: diedero un'occhiata al morto, e, vergognandosi, perché era dal giorno della prima comunione che non lo facevano, si fecero il segno della croce, e riuscirono in strada dove gli uomini stavano a parlare. Al centro, ma distratto, come uno che fa gli affari suoi, stava Alfio Lucchetti, lo zio più giovane, bruno come Amerigo, con gli zigomi e i ricci come lui, ma più alto e secco: era quello che tre anni prima aveva dato una baionettata nella pancia al padrone del bar lì alla fermata, e adesso dicevano che si stava a rovinare per una prostituta che manteneva a Testaccio. Veramente, più che chiacchierare cogli altri diceva due o tre parole ogni tanto, ma con un'espressione chiusa e allusiva, scuotendo la testa. E subito lasciava cadere il discorso, come non volesse far

² Gruppo di case popolari.

³ Corrisponde a un famoso cognome napoletano.

sapere i fatti suoi a troppe persone che stavano ascoltando lì attorno. Guardava al di là di tutte le teste che facevano cerchio, con le mani sprofondate nei calzoni a righini grigi sotto la giacca nera, stringendo i molari sotto le mascelle così forte da farle gonfiare e sgonfiare, come faceva Amerigo, alto che se alzava una mano toccava i fili della luce.

Stava calmo e risentito, covando, in fronte a tutti, il segreto che tutti più o meno avevano svagato, in borgata: c'era, dietro la morte d'Amerigo, tutto un insieme di cose la cui luce minacciosa si rifletteva su ogni faccia lì attorno. N'era schiarita la faccia di Alfio, grigia di barba, e nera sotto le radici dei capelli bassi sulla fronte, con la nuca di ragazzo sul colletto bianco rovesciato, le facce degli altri zii e cugini, compresi nel senso del dovere e nel silenzioso rancore che li faceva le figure più importanti di Pietralata, decisi a non parlare, a serbare tra loro, in famiglia, i commenti sullo stato di cose che s'era formato con la morte di Amerigo, o al massimo farne qualche mezza rivelazione con delle parolette allusive e piene di minaccia. C'era poi, tra le altre sornione, la faccia di Arduino, con la pezza nera che nascondeva il buco cicatrizzato dell'occhio, ma non i resti del naso, e quella del figlio di sora Anita, del Carogna, del Capece, con negli occhi obliqui la loro espressione di rapaci, e, in fondo alla serietà, un guizzare di beatitudine grassa come quella dei soldati sotto la doccia.

Il prete venne di fretta, senza guardare in faccia nessuno. Dietro gli trottavano due creature secche come gattini, pescate in qualcuna delle case, rimaste qua e là per la campagna bruciata e gl'immondezze, di vecchi burini, ai margini di Pietralata. Trottavano dentro la cotta smucinando col turibolo, tra la gente che nel gran sole a picco⁴ se ne stava qua e là tra i lotti e le casette, o camminava, o giocava, o gridava. I ragazzini che calciavano il pallone correndogli dietro come uno sciame di vespe, con addosso i loro stracci d'accattoni, continuavano a stridere in lontananza, nella luce violetta, e nel bar alla fermata c'era il solito via vai degli scioperati di quell'ora. Chiacchieravano urlando come cani nel locale semivuoto, o stavano appoggiati chi agli alberelli secchi chi agli stipiti della porta, con una faccia carica d'ironia, e i pollici cacciati dentro i calzoni senza cinta, spingendoli in giù col cavallo alle ginocchia: altri se ne stavano dentro i cortili, sotto le finestrine luride, presso i resti dei cessi venduti durante la guerra ai burini mattone per mattone: adesso tutti erano occupati a guardare, da lontano, il funerale. Il prete entrò dentro in casa, fece quello che doveva fare, e poco dopo riuscì lui, con dietro i suoi due cuccioletti, tutta la folla delle donne e la cassa portata fuori a braccia. Questa fu caricata sull'auto nera, e la fila scalpicciando s'avviò piano piano per la via di Pietralata; passò davanti al bar, impedendo a un autobus, ch'era alla fermata, di riprendere la sua corsa, poi da-

4 L'espressione dà il titolo a una raccolta poetica di Vincenzo Cardarelli.

vanti allo spiazzo di terra con sulle gobbe due o tre carosielli⁵, all'ambulatorio nudo come una prigionia, ai prati carbonizzati, alle casette rosa, ai tuguri, a qualche fabbrica così in disordine che pareva appena bombardata; e arrivò alle falde del monte del Pecoraro, presso la Tiburtina, in quel punto tutto slabbrato di vecchie cave dirute.

« Mo che famo? » disse il Riccetto a Alduccio, a voce bassa, trà la gente che camminava scomposta, chi indietro chi avanti, di conserva all'automobile e al prete. « Bo che ne so », fece Alduccio ciondolone con le mani ficcate nelle saccocce sotto le falde ondegianti della camiciola. Se ne venivano lemme lemme in coda alla processione, che andava giù piano; ma essi andavano più piano ancora, e dovevano ogni tanto affrettarsi per riprenderla; camminavano piegati in avanti, preoccupati, come se gli facessero male i piedi. « Mica 'o sapevo sa' », fece il Riccetto con aria afflitta, « che li funerali te stufaveno tanto, ma proprio tanto ssa' ». « Ennò! » fece Alduccio dandogli un'occhiata. Incontrandosi con lo sguardo, e osservando le loro sagome, in tutto quel silenzio del funerale, gli venne da ridere, e torsero gli occhi intorno, tirando le corde del collo per trattenersi e non fare una magra. Con quell'aria tenera come l'olio, i contorni limpidi delle cose, la tiepidità del venticello in cui c'era come una sonnolenza d'aprile, si aveva l'impressione che fosse un giorno di festa: una delle prime domeniche della bella stagione, subito dopo Pasqua, in cui si comincia a andare a Ostia. Perfino il traffico della Tiburtina pareva non far rumore, pareva che fosse attutito e come in una campana di vetro, sotto il sole, che, scolorito sui muriccioli e un gregge grigio di sporcizia, biondeggiava ardente sui bordi del Monte del Pecoraro. Dentro il Forte, allegramente, la tromba dei bersaglieri suonava l'ora del rancio.

Davanti al bar dell'angolo con la Tiburtina, dopo una breve sosta, nel solito disordine, la piccola processione si disperse. Il carro funebre ingranò la marcia, e seguito dal tassì coi principali Lucchetti, si diresse a tutta velocità verso il Verano.

⁵ « Giostre », in forma napoletana.

LUCIO MASTRONARDI

Nato a Vigevano (di madre vigevanese ma di padre abruzzese) nel 1930, nei suoi tre romanzi brevi *Il calzolaio di Vigevano* (sul primo numero della rivista « Il Menabò », 1959, in volume dal 1962), *Il maestro di Vigevano* (1962) e *Il meridionale di Vigevano* (1964), ha acquisito anche linguisticamente un ambiente nuovo di città calzaturiera con forte immigrazione meridionale. Nel secondo è pure spietatamente ritratta (l'autore è maestro elementare) la burocrazia magistrale.

Ovviamente Mastronardi non si sarebbe sentito autorizzato a questa sua scrittura italo-pavese se non ci fossero stati inizialmente (a parte, beninteso, l'italo-siciliano di Verga) il lombardo e il romanesco-molisano di Gadda, e nella sua scia gli esperimenti di modulo affine, il gergo romanesco-teppistico di Pasolini, il milanese di Gianni Testori, gli sprazzi piemontesi (piuttosto a norma pavesiana) di Fenoglio, ecc. Ma Mastronardi ha portato alle estreme conseguenze gli effetti del suo vernacolo, interpretandolo come inedito barbarismo fonico (secondo uno spunto gaddiano, per esempio in parti dell' *Incontro di via Keplero*), continuamente incapsulato in calchi e italianizzazioni. E per di più questo straordinario brio, fisiologicamente ottimistico (anche se si tratta di « vinti » lombardi), è esente da qualsiasi sospetto di « arte per l'arte », essendo al servizio d'un preciso risentimento ambientale e interesse sociale.

Ecco, dal capitolo riprodotto, esempî di trascrizioni foniche immediate: *ciapaltì* « prendilo tu », *sfdì mi* « sfido io », *bestia grama* « bestiaccia », *Cristoforo* bestemmia sostitutiva, *didin* « mignolo », *podinò* « non posso », *i quatrur* « le quattro », *manéra, sià* « signore (ricco) », *spicià* « aspettare », *nervùs* « crisi di nervi », *quen* « ventura », *puff* « debiti », *ioma perdù* (si legga -ù) « abbiamo perduto », *giuntore* (sempre con ù) « cucitrici di tomaie », *tanta ciara* « tanto chiaro », *insé* « così », *i' ha* (con scrittura incongrua) *ghè rason* « hai ragione », *strasé* « cenciaiolo », *ratatoia* « pacottiglia », *bella stremi* « bell'e stecchito », *andai* « andato », *svigiat* « svegliati » ecc. Italianizzazioni sono invece, ma felicemente fuse con le trascrizioni dirette: *rognante* « mugolante », *sarando* « chiudendo (l'uscio) », *denciato* « addentato », *sgonfiò* « gonfiò », *punturare* « far l'iniezione », *i due botti* « le due », *disano* « dicono », *picchiare un brodo* « schiacciare un sonnellino », *scambiava* « cambiava », *rollarcele* « sonargliele » (ci « gli » ecc.), *rosno* « arrugginito », *calano* « mancano », *buon patto* « buon mercato » e così di séguito (più i sintagmi del tipo *seguitavano scrivere, fare a ora montare*).

Qui si dà l'ultimo capitolo del *Calzolaio* (editore Einaudi, Torino), con l'epilogo del fallimento di Mario Sala e la ripresa sua e della moglie Luisa nel ricominciare da zero.

DAL « CALZOLAIO DI VIGEVANO »

CAPITOLO VENTINOVESIMO

Il giorno che i Motta partirono, il gatto girava rognante per la corte, dei versi! mentre zampava contro l'uscio di casa.

Mario diceva a Luisa di ciapalli! e la donna — ciapaltì! — rispondeva. Poi si nascose, e, turandosi il naso, faceva il verso di Concetta: — Cum-pa-ru-zzuuu ... Cum-pa-ru-zzuuu ...

Il gatto scappò, sfidò mi, in strada, e Mario sarandogli dietro urlava: — Cumparuzzu! all'anima di chi t'è muorto! — tallonando avanti e indietro per la Circonvallazione. — Cumparuzzu bestia grama!

Il gatto si fermò a un cespuglio. Mario allungò una mano, gli afferrò la coda, Cristoforo! Cumparuzzu l'aveva denciato, che si sentì i denti ahm! dentro fin l'osso, e sulla pelle c'era la coroncina. L'animale traversò, e Mario lo vide andare sotto le ruote del filobus, che lo stese là come una pelle di stracchino. La mano gli si sgonfiò, che non poteva muovere neanche il didin e la notte gli venne il febrone.

Ci andò il vigile a multarlo, che non aveva denunciato, e l'ordine di filare dall'ufficiale sanitario, per farsi punturare.

— Per un mese niente lavorare e braccio al collo! — disse il medico. Proprio la destra che con l'altra è buono di far niente. — Anche far mostra di niente, po-dinò! — si lamentava. Se ne stava tutta la giornata al caffè. Venivano i due botti, le tre ore, i quatrur, il tempo che in piazza c'è battosi ¹ e studenti. Per un po' sentiva la musica, balla l'orso, del giubbox ², le chiacchiere degli studenti, che cercan la manéra di diventare siù, contemplando la torre, spicià il tredici ³, e fanno certi parlari! Disano di quelle robe, che basta! E i' han studià.

Lo avvicinavano dei grami cristi che gli volevano vendere roba, combinare l'affare. — Ma sun chì me per quelle spese — rispondeva, finché gli prendeva il nervùs che doveva andare in letto, picchiare un brodo.

Dall'America venne la buona nuova e commissioni.

Ma Mario era in scadenza ⁴. Le proroghe sono già scadute, carta canta con la firma.

— La settimana quen saremo sull'Informatore, nella colonna protestanti ⁵, così tutta la città saprà — diceva e nascondeva macchinari e roba, mentre Luisa voleva andare a dire il suo parere a monsignore.

1 Gergale, « ambulanti più o meno mendicanti ».

2 Trascrizione di *juke-box*.

3 Al Totocalcio.

4 Delle cambiali.

5 Traenti di cambiali in protesto (sull'apposito bollettino).

I Motta seguitavano scrivere, chiedendo se ce le manda o no, sennò vanno dagli altri. Mario andava a comprare dal grossista, scambiava il nome e spediva. Per adesso va così!

Quando il giornale portò il suo nome, strada e numero, e tutti i puff, Luisa non uscì per vergogna della gente, e Micca, in piazza, da certe occhiate, da discorsi interrotti, capiva ch'era sulla bocca di tutti. Nei numeri dopo c'erano le PRECISAZIONI. Sala dai diversi nomi: Francesco, Luigi, anche Mario, che, in fede, dichiarano che io sottoscritto, non ho niente a che vedere col Sala apparso sui protesti cambiari del numero precedente. Con ossequi.

— Ioma perdù faccia e nome, le tue belle idee! — diceva Luisa, e Mario rispondeva che in Italia la roba più onesta che c'è è la truffa.

Intanto comprava pelle, e andava da giuntore a domicilio a farsele tagliare, e da ciabattini a montarle, e dal tipografo a stamparci made in Italy. — Ti piace almeno questa idea? — Tornò a battere da monsignore, che non sa che farci. — Figliolo pregherò per voi! — diceva. Così muore più alla svelta sulla forca.

I creditori volevano rollarcele, l'è no la manéra questa da fà, e Mario diceva che il commercio è come la vita: un giro. Se quello non mi paga no, me podinò pagà, l'è tanta ciara! — e loro, tanto quanto i cumprendan, l'è propi insé, t'ha ghè rason, però vogliono il saldo lo stesso.

Forse Bertelli poteva darci una mano, un avvallo⁶, per quel che gli viene a lui! Ma Bertelli diceva ch'era in miseria, e girava da uno strasé all'altro con sacchi di ratatoia su quel catenaccio rosno di bicicletta, ripetendo che tutto ci va di traverso, che bisogna provare per dire come l'è brutto essere poveri. Una mattina l'han trovato per strada, bella stremì. — L'è andai in Purgatorio con quella idea fissa in testa — diceva la gente, mentre padron Bisio ripeteva che quando si nasce s'è bei, quando ci si sposa s'è fortunati, quando si muore si è buoni. Viene mattina. Mario scrolla la moglie: — Svigiat! Su che l'è tardi! — e la donna si mette alla macchina, lui al banchetto. Bisogna fare a ora montare un paio di dozzine prima delle sei ore. — Deh Luisa! Fa andà 'sti man!

Quando calano pochi minuti all'Ave Maria, Mario si riveste, e pedala verso la stazione, in tempo alla prima corsa.

Si mette nel mercolo dell'uscita, guarda le facce dei viaggiatori, e domanda:

— Scarpe buon patto? Corame, pellame, articoli per calzature?... Venite dietro me!

6 Falsa ricostruzione (per *avallo*), che dà l'ultimo tocco all'impasto linguistico

POETI DIALETTALI DEL NOVECENTO

VIRGILIO GIOTTI

Triestino (1885-1957), ma vissuto a Firenze in giovinezza e fino a un po' oltre la prima guerra mondiale, come allora altri scrittori della sua città. Quello che dagli altri lo distingue, è l'uso, ciononostante (almeno nelle sue pagine che contano), del dialetto. Il *Piccolo canzoniere in dialetto triestino* fu pubblicato a Firenze nel 1914; in collezioni aristocratiche come quelle di « Solaria » e di « Letteratura » furono rispettivamente stampati, sempre a Firenze, *Caprizzi, canzonete e storie* (1928) e la prima edizione di *Colori* (1941). Giotti è forse il primo dialettale in cui il dialetto non abbia nulla di veramente vernacolo; e dove, almeno nelle liriche più mature, l'ostentato melismo, non immune da ricordi del concittadino Saba, non nasconda, anzi sottolinei, l'impianto seccamente intellettuale.

Dall'edizione definitiva (1957) di *Colori* (presso il Ricciardi di Milano-Napoli) si fornisce un esempio in cui le quartine di settenari (rimati soltanto in sede pari) sono ottenute con forti manipolazioni verbali (uno è ricavato accentando *de* davanti ad *enjambement*, un altro spaccando *pastificio*), inversioni (« vardado / quele quatro fie go »), contraddizioni fra ritmo e sintassi, fra cantabilità e prosaicità.

LE BIGOLERE

Nel mondo grandò, 'n una
zità sul grandò mar,
che ga zità e zità
e là gente e dafar;

nel mile nove zento
quaranta dopo Cristo,
'sto qua, 'n un canton de
subùrbio, se ga visto:

Quatro fie (e xe sabo
dopopranzo bonora),
giornaliere del pasti-
ficio, vignude fora

co' la sirena; in ciapo
'torno de un tavolin,

coi soldi de la paga
ficai nel scarselin

del traverson; che le órdina,
come d' i giovinoti,
un litruz de vin bianco
e spagnoleti. I goti

una impinissi, alzada
in pïe, morbinosa,
c'un naso par in su
e el sport tra i labri rosa.

E le se parla e conta,
quattro teste tacade,
e le ridi e le scherza
un poco imborezzade

par quel che le ga fato.
Cheche le par alegre,
calade su 'na gràia
co' le ale bianche e negre.

E cussì le se godi
in fra de lore un fià
dei su' disdoto ani,
che xe quel che le ga.

Oh sì, belel crature
de la vita che ieri
xe stada, che xe ogi ¹,
che sarà diman. Veri

cari èsseri del mondo,
che a vardarle le fa
piànzer. E un le varda,
un griso, là sentà:

un poeta. Anca lui
bel, sì, anca lui, sì,
cratura de la vita
che iera e sarà: mi.

¹ Probabile ricordo del finale della dannunziana *Pioggia nel pineto*: « che ieri / m'illuse, che oggi
t'illude ».

Mi, che in 'sto dopopranzo,
 in 'sta zità sul mar
 grando nel grando mondo;
 de 'na tola de un bar

del subùrbio; vardado
 quele quatro fie go,
 le bigolere, alegro
 no, tristo gnanca no.

TRADUZIONE. *Le pastaie*. Nel mondo grande, in una città sul grande mare (che ha città e città, e lì gente e daffare); nel millenovecentoquaranta dopo Cristo, questo, in un angolo di suburbio, si è veduto: quattro ragazze (ed è sabato di pomeriggio presto), giornalieri del pastificio, uscite al suono della sirena; in brigata attorno a un tavolino, coi danari della paga ficcati nel taschino del grembiulone; che ordinano, come giovanotti, un litro [nell'originale, diminutivo] di vino bianco e sigarette. Una riempie i bicchieri, ritta in piedi, di buon umore, con un naso all'insù e la Sport tra le labbra rosa. E si parlano e raccontano, quattro teste congiunte, e ridono e scherzano alquanto ringalluzzite per quello che hanno fatto. Sembrano allegre gazze calate su una siepe con le ali bianche e nere. E così godono fra loro un poco dei loro diciott'anni, che è quello che hanno. Oh sì, belle! creature della vita che è stata ieri, che è oggi, che sarà domani. Veri cari esseri del mondo, che a guardarle fanno piangere. E uno le guarda, uno grigio, seduto lì: un poeta. Bello anche lui, sì, creatura anche lui, sì, della vita che era e sarà: io. Io, che in questo pomeriggio, in questa città sul mare grande nel grande mondo; da una tavola di un bar suburbano; ho guardato quelle quattro ragazze, le pastaie, non allegro, e nemmeno triste.

ANTONIO GUERRA

Antonio (Tonino) Guerra, nato a Sant'Arcangelo di Romagna (sulla via Emilia tra Cesena e Rimini) nel 1920, lavora a Roma nell'industria cinematografica e partecipa alla narrativa in lingua. Qui interessa la sua giovanile attività di poeta nel suo dialetto, raccolta nei volumetti (pubblicati dai Lega di Faenza) *I scarabócc* [scarabocchi] (1946) e *La s-ciuptèda* [schioppettata] (1950). Specialmente nel secondo la « sua esperienza di un'Italia minore, proletaria e dialettale » (Pasolini), tra crepuscolare-intimista (siamo nella terra di Pascoli e di Moretti) e populista (siamo in una delle regioni « rosse » d'Italia), si traduce in incisivi epigrammi che, nonostante la libertà metrica, non si concepirebbero scritti in lingua. La fonetica particolarissima e in genere la grammatica del dialetto adoperato, ben differenziate dalle altre varianti del romagnolo, già così largamente e spesso decorosamente collaudato in letteratura, aggiungono a tale incisività una forma inedita e come romanticamente primitiva.

Da *La s-ciuptèda* si fornisce un esempio in metrica lievemente più regolare (si tratta di endecasillabi non rimati, ma nel quinto verso cresce una sillaba). La traduzione è ricavata dall'ampia antologia *Poesia dialettale del Novecento* (Parma, Guanda, 1952) a cura di Mario Dell'Arco e Pier Paolo Pasolini. Ora tutte le *Poesie romagnole* (Milano, Rizzoli, 1972) escono con una parafrasi di Roberto Roversi

SÒURA UN CAFÉLATT

Andéma t' un caffè dla póra zénta
in do ch' i zènd i furminènt te méur
a fè do ciacri sòura un cafélatt,
a déi ch'l' è chèld, ch'l' è bón, che fa par néun.

Géma ch'a s sém vést la préima vólta in tranv
o t'un cantòun dl'America de' Sud,
che la tu gata mórta tònda e' còll
s'l'udòur ad péss de' póri Cantarèll,
l'éra una vòulpa nira da cuntèssa.

Sòta di lóm ch'l' è mélarènzì ròssi
lòt, lòt, lòt, lòt, cmè bés-ci da mazèll,
andéma a fe do ciacri t'un purtòun
e géma ch'a s vlém bén, ch'l' è bèll, ch'l' è tutt.

TRADUZIONE. *Sopra un caffelatte*. Andiamo in un caffè della povera gente, dove accendono i fiammiferi sul muro, a far due chiacchiere sopra un caffelatte, a dir che è

caldo, che è buono, che fa per noi. Diciamo che ci siamo visti la prima volta in tram o in un angolo dell'America del Sud, che la tua gatta morta attorno al collo con l'odore di piscio del povero Cantarèll, era una volpe nera da contessa. Sotto lampadine che sono arancie rosse, pian piano, pian piano, come bestie da macello, andiamo a far due chiacchiere sotto un portone e diciamo che ci vogliamo bene, che è bello, che è tutto.

ALBINO PIERRO

Nato a Tursi (in provincia di Matera) nel 1916, vive a Roma. Il volume *Metaponto*, che il Laterza di Bari ha pubblicato nel 1966, è la ristampa delle tre precedenti raccolte di versi in quell'arcaicissimo dialetto, *'A terra d'u ricorde* [La terra del ricordo] (1960), *I 'nnammurète* [Gli innamorati] e appunto *Metaponto* (entrambe 1963). I metri sono liberi, ma progressivamente si vengono, ed è sicuro guadagno, accentuando le corrispondenze di assonanze e rime (come alla fine dell'esempio addotto); corrispondenze che si infittiscono nel recentissimo (1967) *Nd' u piccicarelle di Turse* [Nel precipizio di Tursi], dove eccellente è la riproduzione dell'atmosfera magica. Le parlate della Lucania meridionale, a cui appartiene il tursitano (Tursi sovrasta il litorale jonico fra il Sinni e l'Agri), solo negli ultimi decenni sono state riconosciute da valenti romanisti tedeschi (Rohlf, Lausberg) come per certo aspetto le più conservative della penisola (per esempio vi si continuano -s, -t del latino: *chiangese* « piangi », *sònete* « suona »), di modo che già il loro aspetto fonico si offre come estremamente suggestivo e inedito, tanto più adatto dell'italiano (pure adoperato da Pierro) a rappresentare stati d'animo elementari. Si riproducono insomma le condizioni della poesia di Guerra, ragguagliate al rapporto che corre tra il romagnolo pur singolare di Sant'Arcangelo e il neolatino addirittura protostorico della più isolata Basilicata.

Dalla seconda parte di *Metaponto* si dà una lirica accompagnata dalla versione dell'autore (nell'edizione originale). E si segnala come alla serie lucana si siano aggiunti (rispettivamente 1969 e 1971) *Eccò 'a morte?* [Perché la morte?] e *Famme dorme* [Lasciami dormire].

T'ASPETTE

Chiangese?

E chi t' ha ditte c'agghie morte,
amore?

Ci sùu ancora a lu munne
e r'aspette.

Si' tu

ca l' ha' 'a mitte i scille a lu pére:
ié caminèje tante,
l'agghie varchète u vente
e mo mi sente 'a fréva.

Cché aspèttese e nun lle zùmpese
tutt' i cose ca tròvese cchinnante?

Làssele i' stu chiente
 ca le fè rire 'a morte;
 e po fa' preste, amore,
 curre,
 levammille stu lutte:
 si pure tu le sèntese ca 'nfòllete
 ié nun risiste cchiù nd'u terramote
 ca trincuulte i chèse e nun lle sciòllete.

TRADUZIONE. *Ti aspetto.* Piangi? E chi ti ha detto che sono morto, amore?

Ci sono ancora al mondo e ti aspetto. Sei tu che devi mettere le ali al piede: io ho camminato tanto, ho superato il vento e adesso mi sento la febbre. Che aspetti a saltare tutte le cose che trovi davanti? Lascialo andare questo pianto che fa ridere la morte; e corri, amore, fa' presto, toglimi questo lutto: se pure tu lo senti che infittisce, io non resisto più nel terremoto che scuote le case senza farle crollare.

CARLO EMILIO GADDA

CARLO EMILIO GADDA

Nato a Milano alla fine del 1893; ingegnere elettrotecnico, ha esercitato a lungo la sua professione all'estero e in Italia avanti di dedicarsi esclusivamente alle lettere, a Firenze e, dalla fine dell'ultima guerra, a Roma. Il suo *Giornale di guerra e di prigionia*, relativo alla prima guerra mondiale (prima edizione 1955), prova già in atto la vocazione dello scrittore, ma questo viene pubblicamente in luce su « Solaria » (1926), nella cui collezione uscirono i primi due volumi di racconti, *La madonna dei filosofi* (1931), e di racconti e memorie, *Il castello di Udine* (1934); anche a quella rivista si risale per la parte più antica delle bellissime raccolte narrative, in buona parte coincidenti, *Novelle dal Ducato in fiamme* (1953: il « Ducato » è l'impero fascista del Duce) e *Accoppiamenti giudiziosi* (1963). Nella collezione di « Letteratura » seguirono le prose giornalistiche delle *Meraviglie d'Italia* (1939) e degli *Anni* (1943). Gadda raggiunse un pubblico più largo coi « disegni milanesi » dell'*Adalgisa* (1944; l'ultima stampa, di séguito ai due libri solariani, si ha ora nel volume *I sogni e la folgore*), e la fama più conclamata col romanzo di materia romanesca *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in volume (pur non essendo conclusa la vicenda) dal 1957, ma cominciato a puntate su « Letteratura » nel 1946, e con quello lombardo *La cognizione del dolore*, in volume (pur essendo anch'esso incompiuto) nel 1963, ma già a puntate su « Letteratura » dal 1938. Tra la fase milanese dell'*Adalgisa*, della *Cognizione* e in complesso delle novelle e la romana del *Pasticciaccio* s'intercala quella, intrisa di ostentazione fiorentina, del *Primo Libro delle Favole* (1952) e in parte anche del libello antimussoliniano e psicanalitico *Eros e Priapo (Da furore a cenere)* (1967). Prose minori ed esumazioni di inediti si omettono qui per non intricare ulteriormente una bibliografia complicata da stampe plurime.

Violento ma squisito scrittore, per venti o trent'anni letto e celebrato solo da una piccola schiera di avanguardia, Gadda conta oggi fra i più celebri, se non popolari, anche fuori d'Italia (traduttori ardimentosi hanno volto il *Pasticciaccio* perfino in francese e in tedesco). E di ciò è da congratularsi col gusto del pubblico, solo in parte dovuto all'equivoco che lo interpretava precursore (involontario) del tanto più pallido (e ideologicamente condizionato) neorealismo dialettaleggiante del secondo dopoguerra; mentre sui lettori faceva irresistibile presa un grandioso afflato comico-narrativo paragonabile a quello dei grandi ottocentisti Porta e Belli, entrati finalmente nel massimo canone italiano fuori d'ogni limite regionale. Gadda appartiene alla razza dei supremi « macaronici » quali Teofilo Folengo (Merlin Cocai) e il suo coetaneo francese Rabelais; di essa nei tempi moderni il decisivo caposcuola è, per *Ulysses* e per *Finnegan's Wake*, James Joyce. Questi non sono ovviamente « fonti » di Gadda, ma suoi colleghi di alta statura nel tipo formale che si potrebbe definire di manierismo espressionistico: « mostruosa miscela » (come La Bruyère scrisse di Rabelais) di elementi linguistici disparati, maneggiati con estrema sapienza, volta a rendere, con effetti di grottesco enorme (anche se i moventi possano essere, ed è spesso il caso di Gadda, strazianti) e con un'intrepidità realistica non arretrante innanzi ad alcuna risorsa scatologica od oscena, il caos d'una cultura e d'un mondo in crisi. Fatti analoghi, anche se in meno ingenti proporzioni, non erano mancati al secondo Ottocento e al primo Novecento italiano, anche lombardo: il nome più importante è quello di Carlo Dossi (la cui

tradizione s'era assai smorzata col suo celebratore Gian Pietro Lucini e poi con Carlo Linati), ma un luogo rilevante fuori di Lombardia spetta anche a Giovanni Faldella e a Vittorio Imbriani (almeno *Alpinisti ciabattoni* del vercellese A. G. Cagna, amico e discepolo ideale del Faldella, era noto a Gadda). Una satira ora bonaria ora feroce dei costumi e dei miti della borghesia lombarda nutre il primo Gadda; e vi s'innesta il senso della propria infelicità infantile, costretta nella morsa di quelle abitudini familiari, con la crescente nevrosi movente da tali traumi e dall'atrocità della guerra. Elementi tecnici, di una cultura nobilmente liceale (e con espresso atto di omaggio alle *humanae litterae*), e altri più stringentemente professionali danno un'accensione di intentata novità al linguaggio, saturo di sapori lombardi. Alla fase milanese succede quella, più acerba e polemica, che all'ingrosso si può qualificare fiorentina. La più ricca di succhi, poeticissima, è quella romanesca del *Pasticciaccio*; ad esso e a molte altre pagine lo stimolo polemico più immediato viene dalla lungamente repressa avversione al fascismo. Assai significativo è che tanto *La cognizione del dolore*, romanzo inizialmente d'impulso autobiografico, anche se la Brianza della villeggiatura è trasferita in una sorta di Sudamerica di maniera, quanto *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, oggettivato romanzo « poliziesco », risultino incompiuti: quasi a rendere evidente, attraverso simile natura di magnanimi frammenti narrativi, la continuità di Gadda rispetto e al frammentismo e al lirismo della sua generazione letteraria e del suo ambiente di provenienza, « Solaria » in particolare.

È stato più di una volta discusso, e non sempre senza semplicismo, se la titanica esagitazione stilistica del tipo di Gadda abbia un significato rivoluzionario o viceversa, come qualcuno non ha mancato di asserire, reazionario-conservatore. Premesso che nel caso di Folengo e Rabelais si irride energicamente, ai limiti dell'ortodossia ma con qualche cautela, a una cultura conservatrice, e in quello di Joyce l'esplorazione del profondo fa saltare in aria le inibizioni della morale vittoriana e del cattolicesimo irlandese, bisogna ammettere che molte « ribellioni » stilistiche moderne sono fondamentalmente individualiste e anarchiche: così che, dei contemporanei per qualche verso assimilabili a Gadda (seppure con assai minor carica poetica), uno, come il francese Louis-Ferdinand Céline, finì antisemita e collaborazionista, un altro, il tedesco Günter Grass, si pone dimostrativamente al limite della sinistra democratica. Quelli di Gadda, quali che ne siano state le più o meno futili interpretazioni, sono indubbiamente « fatti personali »: tuttavia dagli echi amplificati in un mondo senza certezze, sebbene la parte negativa e sofferente di Gadda (quella positiva è in una potente carica vitale, naturalmente ottimistica) attesti una dolente nostalgia di certezza, la lacerante delusione d'un uomo d'ordine smentito dalla storia sua e di tutti.

Dell'opera di Gadda si forniscono qui tre esempi diversamente eccellenti: uno dei meglio conclusi e più impavidamente « comico-realistici » racconti milanesi (da ultimo negli *Accoppiamenti giudiziosi* presso il Garzanti di Milano); una pagina lombarda altamente lirica ed elegiaca (da ultimo *Le Meraviglie* sono uscite presso l'Einaudi di Torino); infine l'ultimo capitolo del *Pasticciaccio* (ugualmente presso il Garzanti). Con l'eccezione dell'ultimo (il *Pasticciaccio* in « Letteratura » s'era fermato molto prima), questi brani uscirono dapprima in riviste o almanacchi letterari, con qualche variante notevole. Almeno l'*Adalgisa*, le *Novelle* o *Accoppiamenti* e il *Pasticciaccio* appartengono al canone delle letture indispensabili per un italiano aggiornato all'arte del suo tempo.

DA «NOVELLE DAL DUCATO IN FIAMME»

STUDIO 128 PER L'INCENDIO DI VIA KEPLERO

«Studio 128» indica in forma iperbolica che questo è un rifacimento assai avanzato, conforme all'incontentabilità dell'autore. La via Keplero, a Milano, si trova nel quartiere a ovest della Stazione Centrale (è una traversa di viale Zara).

Se ne raccontavano di cotte e di crude sul fuoco del numero 14. Ma la verità è che neppur Sua Eccellenza Filippo Tommaso Marinetti¹ avrebbe potuto simultanare quel che accadde, in tre minuti, dentro la ululante topaia, come subito invece gli riuscì fatto al fuoco: che ne disprigionò fuori a un tratto tutte le donne che ci abitavano seminude nel ferragosto e la lor prole globale, fuor dal tanfo e dallo spavento repentino della casa, poi diversi maschi, poi alcune signore povere e al dir d'ognuno alquanto malandate in gamba, che apparvero ossute e bianche e spettinate, in sottane bianche di pizzo, anzi che nere e composte come al solito verso la chiesa, poi alcuni signori un po' rattoppati pure loro, poi Anacarsi Rotunno, il poeta italo-americano, poi la domestica del garibaldino agonizzante del quinto piano, poi l'Achille con la bambina e il pappagallo, poi il Balossi in mutande con in braccio la Carpioni, anzi mi sbaglio, la Maldifassi, che pareva che il diavolo fosse dietro a spennarla, da tanto che la strillava anche lei. Poi finalmente fra persistenti urla, angosce, lacrime, bambini, gridi e straziati richiami e atterraggi di fortuna e fagotti di roba buttati a salvazione giù dalle finestre, quando già si sentivano arrivare i pompieri a tutta carriera e due autocarri si vuotavano già d'un tre dozzine di guardie municipali in tenuta bianca, ed era in arrivo anche l'autolettiga della Croce Verde, allora, infine, dalle due finestre a destra del terzo, e poco dopo del quarto, il fuoco non poté a meno di liberare anche le sue proprie spaventose faville, tanto attese! e lingue, a tratti subitanei, serpigne e rosse, celerissime nel manifestarsi e vanire, con tortiglioni neri di fumo, questo però pecioso e crasso come d'un arrosto infernale, e libidinoso solo di morularsi² a globi e riglobi o intrefolarsi³ come un pitone nero su di se stesso, uscito dal profondo e dal sottoterra tra sinistri barbagli; e farfal-

1 Gli accademici d'Italia, tra i quali il Marinetti si annoverò fino dalla fondazione dell'istituto (sembra, su personale designazione di Mussolini), avevano diritto al trattamento di Eccellenza. La «simultaneità», qui evocata dal brillante neologismo *simultanare*, era una categoria notissima della produzione futurista (*Simultaneità* è uno dei titoli della raccolta poetica di Soffici, 1915, e *Poemi simultanei futuristi* il fondatore del movimento seguitava a pubblicare nel 1933, ma *Visione simultanea alla finestra* si chiama anche un quadro di Boccioni, 1912).

2 *Morula* è un termine tecnico dell'embriologia per indicare una fase elementare nella segmentazione dell'uovo fecondato (e ciò per la sua somiglianza a una minuscola mora). Il valore euristico-fantastico della metafora scientifica è messo a fuoco dal suo accoppiamento col neologismo consistente nell'attribuire il prefisso *ri-* a un sostantivo senza verbo corrispondente (come sarebbe invece in *giri e rigiri* di contro a *globi e riglobi*).

3 «Avvolgersi», come i trifoli di cui si compone la fune.

loni ardenti, così parvero, forse carta o più probabilmente stoffa o pegamoide bruciata, che andarono a svolazzare per tutto il cielo insudiciato da quel fumo, nel nuovo terrore delle scarmigliate, alcune a pie' nudi nella polvere della strada incompiuta, altre in ciabatte senza badare alla piscia e alle polpette di cavallo, fra gli stridi e i pianti dei loro mille nati. Sentivano già la testa, e i capegli, vanamente ondulati ⁴, avvampare in un'orrida, vivente face.

Urlarono le sirene dalle ciminiere o dagli stabilimenti vicini verso il cielo torrefatto: e la trama criptosimbolica delle cose elettriche perfezionò gli appelli disperati dell'angoscia. Dalle stazioni lontane, spalancatesi, le batterie delle autopompe fuoruscirono in corsa, impulsi pronti e celeri a sovvenire a ogni subito male delle fiamme, nel mentre l'ultimo pompiere del quinto drappello, spiccato un salto, gli riuscì d'abbrancare con la sinistra l'ultimo ferro del reggiscala dell'autoscala di coda già in voltata fuori dal portone, e viceversa con la destra si finiva ancora d'abbottonare la bottoniera della giacca di servizio.

La sonnolenza impomatata dei guidatori d'automobile che falciano via con il parafrangente i ginocchi de' claudicanti vecchi alle svolte e, svaccati ⁵ dentro macchina, ma saette pazze di fuori, stracciano via i cantoni ai più garibaldofrusti ⁶ marciapiedi della metropoli, ecco sonerie elettriche premonitrici li bloccarono improvvisamente ai cantoni, poi, subito, l'avvento delle trasvolanti sirene. Inchiodati i tram, i cavalli trattiene al morso dal cavallaro, disceso di serpa: i cavalli col carro contro il culo, l'occhio, all'angolo, imbiancato da un ignoto motivo di terrore.

Gli effetti dell'incendio, lì per lì, furono terrificanti. Una bimba di tre anni, Flora Procopio di Giovan Battista, lasciata sola in casa con un pappagallo, dal seggiolone dove l'avevano issata e imprigionata chiamava disperatamente la mamma senza poterne scendere, e grosse lacrime come disperate perle le gocciavano e rotolavano giù, dopo le gote, per il bavaglino fradicio con su scritto « Buon Appetito », fin dentro la polta ⁷ papposa d'un suo caffelatte dove a poco a poco ci aveva messo a bagno tutto un bastone di pan francese ⁸ evidentemente mal cotto più alcuni biscotti di Novara o di Saronno ⁹ che fossero, ma di tre anni loro pure, questo è certo. « Mamma, mamma! », urlava terrorizzata; nel mentre di là dall'altro capo della tavola il variopinto uccello, col suo rostro a naso di duchessa, ch'era solito stimarsi ¹⁰ e andare tutto in visibilio e in sollucchero non appena i ragazzi lo apostrofavano di strada « Loreto, Loreto », e anche in superbia, op-

4 *Vanamente*: per ottenere un potere attrattivo distrutto ora dalla minacciata morte.

5 Il milanese *stravacà* « scompostamente disteso » cede alla vicinanza di *svacà* « svergognato » e anche « sconciamente esagerato ». Già in vecchio milanese *strasciacantón* valeva « cattivo guidatore di vetture ».

6 Via Keplero è nei paraggi di porta Garibaldi, quartiere tra i meno pettinati.

7 « Polentina, poltiglia ».

8 Molto soffice.

9 Tra Milano e Como, nell'attuale provincia di Varese; sede, come Novara, di antiche industrie dolciarie.

10 Milanese *stimàss* 'pavoneggiarsi'.

pure lo prendeva una specie di malinconia e di letargo senza rimedio, o invece se lo incitavano « Vuòei, Loreto, canta!... desédes ... canta Viva l' Italia!... Vuòei, baüscion d'on Loreto! »¹¹, allora appena sentire quel « canta » lui rimbeccava con un dolce gorgoglio « Kanta-tì », questa volta invece, povera creatura, altro che Kanta-tì! Oh Dio, sì, difatti, per vero dire, un certo sentore di brucia-ticcio lui lo aveva già percepito, se pur senza troppo inquietarsene: ma quando però vide i petali di quella così sinistra magia traversargli in diagonale diretta la finestra aperta e poi entrargli in camera come tanti pipistrelli infuocati e mettersi a lambire gli sdrusci della tappezzeria secca e la taparella¹² gialla, di stecchi di frassino, arrotolata coi suoi cordigli frusti nella parte superiore del vano, allora prese tutt'a un tratto a squittire anche lui dal fondo del gozzo tutto quello che gli venne in mente, tutto in una volta, come fosse una radio: e sparnazzava impaurito e pauroso verso la bimba, con impeti subiti, mozzati ogniqualvolta dopo mezzo metro di sbatacchiamento, dalla perfidia inesorabile della catenella che per una zampa lo legava al paletto.

Si diceva che in gioventù avesse appartenuto al generale Buttafava, reduce dalla Moscovia e dalla Beresina¹³, indi al compianto nobile Emmanuele Streppi¹⁴: una gioventù riposata e piena d' idee, in Borgospesso¹⁵: e fosse riuscito a battere in longevità non soltanto lo Streppi, ma tutte le più venerande figure del patri-ziato lombardo, di cui, del resto, andava dicendo corna ai passanti. Stavolta però, di fronte a quel volo di tàlleri¹⁶ affocati che parevano vaporar via dalla zecca maledetta di Belzebù, aveva perso al tutto la trebisonda: pareva impazzire: « Hiva-i-Ità-ia! Hiva-i-Ità-ia! », s'era messo a squittire a squarciagozzo¹⁷, svolazzando con la catenella tesa alla zampa in una meteora di penne e fra un subisso di carta arsa e fuliggine, nella speranza d'arrivare a propiziarsi la sorte, mentre la bimba strillava « mamma, mamma! » ed urlava terrorizzata dentro il suo piatto, battendo sulla tavola con l' impugnatura del cucchiaronone. Finché un certo Besozzi Achille di anni 33, pregiudicato in linea di furto e vigilato speciale della Regia Questura, disoccupato, siccome era costretto, in causa della disoccupazione, a dormir di giorno per poter esser franco a sbrigare un qualche lavoruccio notte-tempo, caso mai ce ne fosse di bisogno, e nonostante la vigilanza, tanto da guadagnarsi un boccon di pane anche lui, povero cristo, così fu una vera fortuna e gran misericordia di Sant'Antonio di Padova, bisogna proprio dirlo a voce alta, e riconoscerlo, questa di questo vigilato speciale che dormiva proprio al piano di sopra e nella stanza di sopra, dalla signora Fumagalli: in una ottomana in famiglia; che appena capito il pericolo subito s'era fatto coraggio, lì per lì, tra

11 Dialetto: « Sù ... svégliati ... Sù, Loreto bavoso! » (*Kanta-tì* « canta tu »).

12 « Avvolgibile ».

13 Battaglie della campagna napoleonica di Russia.

14 In realtà il conte Greppi, di leggendaria longevità.

15 Via della vecchia Milano aristocratica, attorno a via Manzoni.

16 Le grosse faville dell' incendio sono paragonate a monete (d'argento, austriache).

17 Per analogia parodistica a *squarciagola*.

la paura e il fumo, un fumo che ventava su dalla tromba delle scale come la fosse un camino, e tutte quelle donne precipitanti in vestaglia o in camicia di gradino in gradino, e i gridi, e i bimbi, e la sirena dei pompieri in arrivo. Sfondò l'uscio dei Procopio, a calci, a spallate, e salvò la creatura e l'uccello; e anche un orologio d'oro che c'era sul comò, che però poi quello si dimenticò di restituirlo, e tutti credettero che fosse stata l'acqua dei pompieri, con cui, per poter spegnere il fuoco, avevano inondato la casa da cima a fondo.

Il Besozzi aveva udito le grida: e sapeva che la bambina era sola: perché verso le cinque del pomeriggio era l'ora, giusto, che solea sbarcare dall'ottomana sulle banchine della risveglia coscienza, tutte ingombre di fastidi con la questura; che si fregava gli occhi, si grattava un po' qua un po' là, specie dentro la zazzera, e finiva col metter la testa sotto il rubinetto dell'acquaio; che si asciugava, — con un asciugamano color topo di chiavica, — che si pettinava — con un suo mezzo pettine tascabile, verde, di celluloido: — e poi, tòltine uno a uno con gran delicatezza i capegli che vi s'erano impigliati, li contava e li consegnava uno dopo l'altro all'acquaio rigurgitante di pile di scodelle e di piatti unti dalla cucina alla casalinga della « pensione » della Isolina Fumagalli. Poi, sbadigliando, s'infilava quei quattro cenci, e quelle due torpediniere vecchie delle scarpe mezzo sfatte dal sudore dei piedi, finché usciva risbadigliando sul pianerottolo e prendeva stracco stracco a bazzicar giù e su le interminabili scale, pieno di pretesti, e ogni tanto saettava fuori dai buccinatorii ¹⁸ il dardo liquido della saliva sui gradini o sul muro, svogliato e inuzzolito ad un tempo, con l'ossa ancor molli dall'ottomana, nella speranza d'un qualche buon incontro. Incontro, oh, si sa, con una qualche casigliana di quelle, e ce n'era delle stagne ¹⁹, e prosperose; e decise: e poi svelte a sbatacchiare i tacchi giù per i gradini tatic e tatàc fino in fondo, e fino fuori della porta: che qualcheduna di sicura ²⁰ non ne mancavano davvero al numero 14, con tutto che il Keplero c'è fior di negozianti, ormai, che in questi ultimi anni ci sono andati a star di casa con la famiglia. Sicché quel giorno aveva incontrato la madre, una dispettosa!; e sapeva dunque che la bambina era rimasta sola col pappagallo. E così la salvò. E anche il Loreto. Avrebbero un po' imparato chi era, lui, e com'era fatto di dentro; e come li compensava della superbia; e con tutte le grane che la questura andava dietro a piantargli, giorno e notte. Va be': l'orologio: quant'a quello, è un altro conto, si sa: peggio per loro se lo avevano lasciato sul comò, nel momento proprio che gli va a fuoco la casa.

« L'incendio », dissero poi tutti, « è una delle cose più terribili che sia ». Ed è vero: fra la generosità e la perplessità de' pompieri d'oro: fra cataratte di acqua potabile sopra le ottomane pisciose e verdi, ma stavolta minacciate da un

18 Muscoli delle guance. I *buc(e)inatores* erano suonatori di corni e strumenti affini.

19 Milanese, « sode ».

20 Milanese *siglira* avverbio.

ben brutto rosso, e, sopra i cifoni ²¹ e i credenzoni, custodi magari d'un mezz'etto di gorgonzola sudato, ma leccati già dalla fiamma come il capriolo dal pitone: con zampilli, spilli liquidi, dai serpi inturgiditi e fradici dei tubi di canapa, e lunghe, lancinanti zagaglie dagli idranti d'ottone, che finiscono in bianche zazzere e nube nel cielo dell'agosto torrido: e isolatori di porcellana semi-usti cader giù a pezzi a frantumarsi del tutto contro il marciapiede patapràf!: e fili di telefoni bruciati che svolavano via nella sera dalle lor mensole fatte roventi, con penisole nere e volanti di cartoni e mongolfiere di tappezzeria carbonizzata, e giù, tra i piedi degli uomini, e dietro le scale mobili, anse e rigiri e impennate di tubi che sprizzano zampilli parabolici ²² da tutte le parti nella mota della strada, vetri in briciole in un pantano d'acque e di melma, pitali di ferro smaltato ripieni di carote buttati giù di finestra, ancora adesso!, contro gli stivaloni dei salvatori, i gambali dei genieri, dei carabinieri, degli ingegneri comandanti dei pompieri: e il protervo e indefesso cic-ciàc, e cicìc e ciciàc, delle ciabatte femminine a raccogliere pezzi di pettine, o schegge di specchio, e immagini benedette di San Vincenzo de' Liguori ²³ dentro lo sguaizzo di quella catastrofica lavanderia.

Una donna incinta, altro caso pietosissimo, ed era già al quinto mese!, dal pànico e dall'angoscia del trambusto e forse anche, però, soffocata da quel fumo delle scale, che appena aprir l'uscio glie ne soffiò dentro una ventata da far paura, si sentì venir male e svenne: proprio sul pianerottolo, nel tentar di scappare. E questa la salvò per miracolo certo Pedroni Gaetano del fu Ambrogio di anni 38, facchino alla stazione centrale, dove aveva da riprendere il turno alle sei e mezza. Inviato da Dio! se si pensa che, per portare o smuovere un baule così, bisogna esser gente puranche pratici ²⁴. Egli stava per uscire, sufolando come un merlo, dall'uscio disopra ancora della Isolina Fumagalli, reduce da una certa robusta galanteria, sulla quale il Signore è quasi certo che dovesse aver chiuso almeno un occhio. E, dopo il congedo, si sentiva liberato e leggero e incline più che mai alla protezione dei deboli, dei derelitti: prese su la paglietta ²⁵, se l'aggiustò in capo, e accendendo un mezzo toscano sognava già il governo e l'incanalamento totalitario di tutti e venticinque i bauli e le valigie e le cappelliere d'una qualche americanessa rognosa, di quelle spirlunghe e prepotenti, che vanno intorno con il bastone da uomo, fra il Venezia e il Gottardo, il Bologna e il T. P. ²⁶.

21 Lombardo *cifón* (dal francese *chiffon*), col valore di « comodino ».

22 Qui l'autore ingegnere introduce un suo tecnicismo, in quanto la meccanica razionale dimostra che la traiettoria di un punto sollecitato da due moti rettilinei in direzioni diverse, l'uno uniforme, l'altro uniformemente vario (qui la forza di gravità), è parabolica (la parabola, uno dei tre tipi di curve coniche, si definisce come il luogo dei punti equidistanti da un punto, detto fuoco, e da una retta, chiamata direttrice).

23 San Vincenzo de' Paoli (de Paul) s'incrocia, forse intenzionalmente, col nostro Sant'Alfonso Maria de' Liguori, di oltre un secolo dopo.

24 L'aggettivo relativo al collettivo *gente* va qui in maschile plurale.

25 *Prese su*, verbo composto con avverbio separato, tipico del lombardo; la *paglietta* (cappello duro estivo di paglia) dà ormai un colorito antiquato alla rappresentazione.

26 Si noti l'espressività ottenuta con modi splendidamente eclettici, il suffisso da sostantivo in *americanessa*, il semigerale *rognosa* « fastidiosa », la soppressione di suffisso in *spirlunghe* (per di più ag-

Quand'ecco che, invece dell'americana, ti cominciano le urla e il casino e il fumo su dalle scale appena aprir l'uscio, che a momenti non era da vederci. Fu un momento brutto, raccontava quella sera, uno dei più brutti proprio della sua vita. Diede subito una voce alla donna, ch'era ancora alle prese col rubinetto, con un bigoncioletto-bidet, con certe sue pentoline e gran travasi d'acqua, ma piantò lì subito ogni cosa, sapone e salvietta e mastello e acqua e tutto, e la si infilò in un battibaleno una specie di vestaglia cinese, o giapponese che fosse, e senza por tempo in mezzo la si mise immediatamente a strillare « ah! Madonna, ah, Madonna!, la mia pelizza, la mia pelizza! », e volle prendere fuori la borsetta dal comò, e lui allora la prese per un braccio e la trascinò fuori così com'era, con addosso quel kimono di Porta Volta ²⁷ e senza neanche le mutande, in zoccoletti da camera che però uno lo seminò subito giù per le scale; e tirandosela dietro per una mano cercarono scampo sprofondando tutt'e due in quell'asfissia paurosa. Lui, poi, con due o tre calci, così, d'istinto, mandò in frantumi la prima vetrata, passandoci davanti: e il fumo, allora, fuori anche di là. Poi, sotto, a momenti inciampavano nella donna svenuta, riversa contro lo stipite; e allora con l'aiuto dell'altra, che zoppicava dal piede senza zoccolo e voleva scappare per conto suo, a ogni costo, ma lui invece l'abbrancò e la tenne forte e le gridò sulla faccia « devi aiutare, o tr... », riuscirono tutt'e due dopo una fatica e un terrore e un sudore infiniti a portarla fin da basso, dove c'era già la lettiga e gli infermieri della Croce Verde, se Dio volle, e oramai i pompieri.

Invece la signora Arpàlice Maldifassi, cugina del famoso baritono Maldifassi, Eleuterio Maldifassi! ma sì... andiamol che aveva cantato anche alla Scala, in del ²⁸ 1908,... nel Mefistofele ... durante la stagione primaverile, oh! un trionfo, un vero trionfo! e una gloria autentica della nostra Milano, quella nel cercare di precipitarsi in salvo insieme a tutti gli altri, urtata e sballottata dall' « egoismo », secondo raccontò poi, « degli inquilini del quinto », che piovevano giù dalle scale come tante lepri, non va a prendere con la scarpetta, brutti vigliacchi! tra il gradino di marmo di Carrara e il ferro storto e mal combinato della ringhiera? Ma sicuro! Ed ecco perché la si era rotta una gamba, diceva lei: ma in realtà s'era soltanto slogata una caviglia al primo gradino, scivolando nello spavento e perché non sapeva dove mettere i piedi, col tacco tatàcco ²⁹ tutto ambizioso di guadagnare quei sei o sette centimetri, come ce li hanno le donne. E tutto, poi, perché aveva voluto salvare a ogni costo il ritratto del suo Eustorgio, povera donna, e i suoi preziosi, ch'erano anche quelli un ricordo del suo povero Eustorgio, ed era rientrata di corsa a riprenderli fuori dal comò: che proprio quella mattina li aveva liberati dal Monte ³⁰, col denaro restituito dalla Menegazzi. Quando si

gettivato), infine la designazione ferroviaria dei treni dalle località di provenienza o di direzione (il TP era ed è il direttissimo Trieste-Parigi).

²⁷ Quartiere popolare per abitazioni e negozi (non lontano da porta Garibaldi).

²⁸ Milanese, « nel » (anche sotto *in d'una* « in una »).

²⁹ Vocabolo alterato in binomio onomatopeico.

³⁰ Di Pietà.

dice le combinazioni! Immaginarsi quello che dovette provare anche lei, Dio! Dio!, si inorridisce solamente a pensarlo, non dico poi a riferirlo, quando in uno spavento e in una confusione di quel genere la si sentì sbatacchiata contro la ringhiera, e poi contro il muro, dallo « spietato egoismo della natura umana », e poi di nuovo contro la ringhiera a rischio di precipitare nel vuoto! e allo spavento e alla debilità del sesso si aggiunse tutt'a un tratto anche lo strappo al piede, quello spasimo improvvisamente lancinante seguito da un dolore orribile di tutta la gamba, per cui cadde seduta sull'orlo d'un gradino e poi slittò giù con il culo ancora per un poco, in un tobòga orribile, a ogni nuovo tracollo di gradino in gradino acciacciandosi e riacciacciandosi di bel nuovo l'osso sacro ogni volta, o coccige che dir si voglia, che andava così poco difeso dalla deficienza dei glutei, di cui fin da giovane era tanto dolorosamente mal provveduta, povera signora Maldifassi! Tossiva e starnutiva nella fuligine acre e strillava « Sofégghil! ³¹ Sofégghi; ah! ah! la mia gamba, salvatemi! per carità del Signor!, ah!, ah! Madonna, Madonna, la gamba, la gamba, sofégghil sofégghil ». E non finiva più di emettere senarì a coppie dalla bocca scontorta; dall'anima terrificata, dal corpo straziato. E la dovette trascinar giù per le scale, fra urla inaudite di dolore e in quella tosse e in quel fumo orrendo, il bravo garzone muratore e avanguardista ³² Ermenegildo Balossi di Gesualdo, d'anni 17, da Cinisello, il quale, in mutande, e con un pallore nel viso, era in procinto di salvare le sue proprie gioie anche lui, non impegnabili queste, ahimè!, a nessun Monte. Almeno monti di pietà, dal momento che si sta parlando di quelli. Anche qui,... si vide proprio il dito del Signore. Perché il Balossi era piovuto a piedi nudi dal tetto dove accudiva a rigovernare le marsigliesi malconce, dopo la furibonda grandinata della settimana avanti, ch'era stata sui diversi tetti della zona imparziale e solenne, come tutti i malanni che si dan l'aria di discendere dalla divina provvidenza, o g'ustizia che sia.

Lavorava verso il tardi, dacché nel pieno meriggio su quelle tegole arroventate c'era da morir cotti, e col cervello insolato ³³; la testa stretta nella benda d'un uo fazzolettone rosso e giallo, e meglio che mai riparata dalla spessezza de' capelli, ch'erano come il vello d'una pecora, ma incipriato di calce: e si teneva anche, come s'è veduto, piuttosto leggero di panni, con una canottiera color celeste stinto sul dorso, di tessuto Viscosa ³⁴ e trasparente, e tutta buchi, che pareva una cartavelina infradiciata nel sudore. I suoi piedoni enormi, tozzi e carnosì, dai diti corti, carnosì, e divaricati e aperti a ventaglio, offerivano alla porosità biscottata dei tegoli un attrito particolarmente pregiato dai capimastri e dagli assistenti edili di tutta quanta Milano, ed erano insomma quanto di più adatto

31 Milanese, « sòffoco ».

32 Iscritto all'organizzazione fascista dei ragazzi dai quattordici al diciott'anni (parte dell' Opera Nazionale Balilla). Cinisello è nella periferia a nord di Milano.

33 Derivato da *insolazione*.

34 Tipo di rayon (impropriamente seta artificiale) ricavato dalla cellulosa.

ci fosse in tutta la muratoria e garzoneria milanese da mandarlo su per i pioventi per sette lire al giorno ad aggirare i camini come una fantasima, a strusciarsi, come un gatto impavido, lungo le grondaie e i colmigni. Il suo « posto nel mondo » dunque, a dirla con Virgilio Brocchi ³⁵, se l'era guadagnato per titoli, non ammannigliato alle raccomandazioni, e al per via della via. E durante tutto sto laborioso pane perdeva ininterrottamente 4 bindelli ³⁶ dalle caviglie, come un Ermete di Cinisello cui gli si fossero sfrigolate in bindelli le ali dei piedi.

Il maestro, impillaccherato di calce i baffi e la risacca faccia, tutta rughe, con quella fiorita di neri bianchi, ma adesso stanco e vinto dal pandemonio, lo chiamava lamentosamente dal fondo pauroso delle scale: « Oh, Gioànn! oh, Gioànn! » ³⁷ e spiegava piagnucolando a tutte quelle frenetiche in fuga dentro le lor ciabatte, cariche di terrore e di fagotti e bimbi urlanti, che c'era ancora un ragazzo sul tetto, « el magùtt, el me magùtt », che su in solaio ci doveva essere « el Gildo, el magùtt, el Balòss de Cinisèl! »: e poi si dava di nuovo a ingiovanare ³⁸ la tromba fumosa di quelle infernali scale, di sotto in alto, ma sopraffatto dalle urla di tutti. Nessuno tornava indietro di certo all'idea del magùtt, e le più, poi, non lo udivano neppure. Finché apparve anche lui sull'ultima rampa, stravolto, rosso, macero nel suo sudore, con quella benda rossa e gialla del fazzolettone intorno alla testa, con un baffo nero sulla guancia, con in braccio la signora Maldifassi ululante « ahi ahi! la mia gamba!, la gamba la gamba! Signor madonna jutèmm vi alter! » ³⁹ e intanto però la stringeva in d'una mano un sacchettino di tela e la si vedeva che non lo voleva mollare a nessun patto: e lui con le mutande in posizione bassa di estrema demergenza, che quasi quasi stavano già per venir meno, inciampando a ogni nuovo gradino nei bindelli coi diti aperti dei piedi, come due pettini. L'aveva presa e la reggeva per le ascelle, da dietro, e con un ginocchio, o con l'altro, a ogni gradino le faceva come un seggiolino momentaneo sotto il sedere magro, derelitto, badando a serbar l'equilibrio e a non ruzzolar giù tutt'e due uno sopra l'altro fino in fondo alla rampa. Tanto che poi gli diedero l'encomio, il giorno dello Statuto! ⁴⁰, al valor civile; povero e bravo ragazzo! che se l'era proprio meritato.

E anche un altro poveraccio, il vecchio Zavattari, la scampò per un pelo. Soffriva d'asma e di catarro bronchiale, costui, da anni. Una forma grave, tanto che neppur l'agosto milanese poteva mitigare le sue sofferenze, ed erano tutti

35 Popolare romanziere, il cui *Posto nel mondo* (1920) celebra la borghesia industriale lombarda.

36 Lombardo, « nastri ».

37 « Gioànn, gioannin », vien chiamato dai muratori lombardi il garzone o aiuto, secondo una curiosa contaminatio dei due etimi, l'onomastico Giovanni, che è nome generico di maschio, e il sostantivo giovane, da cui giovanino, che equivale l'italiano giovinetto. « Magùtt », in designazione ufficiale, è ancora il garzone muratore. « Bindello » è fettuccia. Le quattro fettucce delle mutande lunghe. « Sfrigliarsi » è sbriciolarsi friggendo, qui usato per decomporsi e cioè tramutarsi a prezzo di una diminuzione: in lingua « sfriggolare » è dare il suono di che frigga [N. d. A.].

38 « Riempire del grido 'Giovanin!' ».

39 Milanese, « ...aiutatemi voi ».

40 In cui si distribuivano pubblicamente attestati e medaglie di benemerenzza (ricorreva la prima domenica di giugno).

più che persuasi, oramai, che fosse un caso incurabile. Un qualche blando lenimento a tanta pena se lo procurava con l'osservare il letto fino a mezzogiorno, e la tavola poi fino alle sei della sera, dove ci rimaneva tutto il dì la tovaglia, lercia, e un fiascone di Barletta ⁴¹, « la mia medesima » ⁴², come lo chiamava, senza far caso delle macchie di vino e di pomodoro, e di caffè, né inquietarsi del macello di stecchi piegati in due e di tutto il briciolame sopravvanzato a quel po' di gorgonzola e di luganeghino ⁴³ fino alle tarde ore. Da quel fiasco — seduto a tavola, con un gomito sulla tovaglia da cui penzolava la sinistra inerte — il vecchio Zavattari andava mescendosi via via per tutto l'assonnato e ciondoloso pomeriggio un mezzo bicchiere via l'altro, « on mezz biceròtt » e « on alter mezz biceròtt » ⁴⁴, e con mano oscillante, la destra, a quando a quando se lo recava sotto ai baffi, il biceròtt; e così non la finiva più di centellinare e di assaporare (lunghe assaporamenti e clamorose stappature del palato), come fosse nettare ambrosio, quel panerone ⁴⁵ rosso, maturato su a ferragosto dalle cantine della Martesana ⁴⁶, che gli lasciava due millimetri d'una polta violacea sulla lingua barbugliosa: e grosse stille vermiglie, poi, sui baffoni pioventi, di Belloveso ⁴⁷ rincoglionito nel catarro. Che parevano, tant'eran vive e vermiglie, le stille del Sacro Cuore o dell'Addolorata in una pittura del Cigoli ⁴⁸. E anche lo sguardo, del resto, velato, immalinconito, affisato lontan lontano dentro il cielo della slóngia ⁴⁹, con le due metà superiori dei bulbi celate dalle palpebre ricadenti, in una specie di sonno-della-fronte, anche lo sguardo assumeva una tal quale intonazione di Sacro Cuore, così, un po' alla Keplero ⁵⁰, ma era invece il sacro fiasco che funzionava in pieno. Così, ore e ore, col gomito su quel letamaio della tovaglia pomodoro-Barletta, con la mano a penzolare, e l'altra, se non mesceva o centellinava, a grattarsi il ginocchio; così grugnolava ⁵¹ e ronfava di gola per delle ore intere, lungo tutto il declino del pomeriggio, sudato, dentro l'afa e il lezzo della camera, ch'era piena di polvere, con il letto ancora da prender aria, la federa color lepre; coi pantaloni sbottonati da cui usciva una cocca della camicia di notte, con due ciabattazze fruste infilte nei piedi nudi e verdastri, con il respiro breve che pareva scorrere su biglie di muco, coccolando con l'amorevolezza d'una mam-

41 Grosso vino pugliese.

42 Milanese, « medicina ».

43 Salsiccia fresca di maiale.

44 Con suffisso accrescitivo.

45 « Panera » è panna: dialetto milanese. « Panerone » è panna assai densa: e dicesi, nel gergo de' bevitori, d'un vino corposo e dimolto tinto, il quale non manchi di deporre sulla lingua de' buongustai la desiderata fanghiglia: senza che, verrebbe incriminato d'esser vinello, sangue di rana, e così via [N. d. A.].

46 Regione a nord-est di Milano (ora attraversata dal naviglio di questo nome, canale derivato dall'Adda in epoca sforzesca).

47 Il favoloso fondatore gallo di Milano.

48 Tipico pittore controriformistico.

49 Fiacca, stanchezza, voglia di far nulla: in dialetto lombardo [N. d. A.].

50 Cioè « nello stile di via Keplero », ma con l'avvertenza che il più famoso ritratto (nel seminario protestante di Strasburgo) del grande astronomo ha un aspetto leggermente imbambolato.

51 Incrocio di *grugnire* e *grufolare*.

mina giovine quel suo catarro somnesso di catacomba, una colla che barbugliava, a lente bolle, in un pignattone dimenticato sul fuoco.

Questo Zavattari, consocio della ditta Carabellese Pasquale, in via Ciro Menotti 23, esercivano tra tutt'e due un negozio di pesce atlantico a buon mercato della Genepesca ⁵², pescato coi motopescherecci « Stefano Canzio » e « Gualconda » e qualche volta il « Doralinda »; ma tenevano a prezzi molto convenienti anche le ostriche di Taranto, e frutti di mare in ghiaccio di entrambe le sponde. E la gli andava anche abbastanza mica male, rifilando quei pezzi di mostri verdi delle profondità marine alle massaie esterrefatte del Cir Menott; le quali, tutte prese dentro l'idea del risparmio, erano poi assolutamente sprovviste de' più pallidi requisiti necessari a poterli cucinare come che fosse, dei liocorni simili.

Ma tutto questo non c'entra: quel che si voleva dire è che il vecchio, al primo sopravvenire dell'idea del brucio ⁵³ e alle prime grida di spavento su dalle scale e dal cortile, il vecchio Zavattari, per quanto arrivato oramai alla stupefazione e al torpore più consolanti, aveva tentato anche lui, in una sorta d'allucinata angoscia del fisico, di dirigersi verso la finestra per tentare di aprirla, perché nella raggiunta ebetudine la credette chiusa, mentre era sempre stata aperta durante tutto il pomeriggio: un'angoscia fisica, primordiale, che gli aliava come una fiamma fatua d'attorno a quel moncone d'istinto: ma non gli riuscì se non di rovesciare il fiasco del Barletta, semivuoto e imbecillito anche lui; e gli si erano invece spalancate tutt'a un tratto le cataratte dei bronchi e allentati, nel contempo, i più valorosi anelli inibitivi dello sfintere anale, sicché fra urti di tosse terribili, mentre un fumo acre, nerissimo, gli principiò a filtrare in casa dalla toppa della serratura e da sotto l'uscio, nello spavento e nella congestione improvvisa, preso dall'orrore della solitudine e del sentirsi le gambe così di pasta frolla proprio nel momento del maggior bisogno, finì, anzitutto, con l'andar di corpo issofatto dentro la veste notturna: a piena carica: e poi per estromettere dalle voragini polmonari tanta di quella buona roba, che son sicuro che non ce la farebbe di certo neanche il mar di Taranto, con tutte le sue ostriche, a poterne pescar fuori di compagne.

Lo salvarono i pompieri, con le maschere, abbattuto l'uscio a colpi di accetta. « Se vèd ch'el foègh el gh'a dàa la movüda » ⁵⁴, sentenziò il capo drappello Bertolotti a salvataggio ultimato.

Penosissimo, e purtroppo ferale, il caso del cavalier Carlo Garbagnati, l'ex-garibaldino del quinto piano: uno proprio dei mille di Marsala, e dei cinquanta-mila del cinquantenario di Marsala. Perché, non ostante le urla della domestica Cesira Papotti, s'era ostinato a voler portare a salvazione le sue medaglie, contro

⁵² Il cognome Carabellese è pugliese; via Ciro Menotti è nella parte orientale di Milano, fuori porta Monforte; la Genepesca, una società per l'esercizio e la conservazione della pesca oceanica (Compagnia GENERALE italiana della grande PESCA, « parola-macedonia » come scrive il Migliorini).

⁵³ Calco del milanese *brùs*.

⁵⁴ Milanese: « Si vede che il fuoco l'ha smosso ».

ogni evidente criterio di opportunità, e perfino i dagherrotipi e due piccoli ritratti a olio di quando era giovine, cioè dell'epoca di Calatafimi. Ora, il trasporto del medagliere d'un garibaldino, specie in una contingenza di panico totale come fu quella, non è un problema così semplice come potrebbe parere a prima vista. Finì che anche lui fu colto dall'asfissia, o da un qualche cosa di simile, e lo dovettero andar a portar via i pompieri anche lui, se vollero salvargli la pelle, a rischio di lasciarcela loro. Ma le cose purtroppo precipitarono, data anche l'età, ottantotto anni! e il vizio di cuore, e un penoso restringimento uretrale di cui soffriva da tempo. Sicché l'autolettiga della Croce Verde, al quinto viaggio, si può dire che non era arrivata ancora alla guardia medica di via Paolo Sarpi, che già l'avevano fatta voltare indietro di volata verso l'obitorio della clinica universitaria, là in fondo alla città degli studi di dietro del nuovo Poletecnico⁵⁵, macché in via Botticelli! più in là, più in là! in via Giuseppe Trotti, sì, bravi, ma passato anche via Celoria, però, passato via Mangiagalli, e poi via Polli, via Giacinto Gallina, al di là di Pier Gaetano Ceradini, di Pier Paolo Motta, a casa del diavolo.

DA «LE MERAVIGLIE D'ITALIA»

DALLE SPECCHIERE DEI LAGHI

Il calesse fu preso da velocità dopo due spari della frusta, rapito via dal nervoso manovellare de' ginocchi, degli stinchi, in una precipitazione di zoccoli ferrati. Foglie planavano dai platani: sorvolando, lente ali, i taciturni disegni dei cancelli. Dai rami, che sarebbero bracci e nude nocche di scheletri, qualche stilla gocciò dentro la felicità del mattino, fatto di rosei baci tra folate della nebbia. L'odore del cavalluccio sudato vanì senza sua pena: ed era per me, nel vento, il misericorde sostegno della vita, della terra, della famiglia sognata, del vecchio servo.

Vanì con esso l'immagine dei meriggi affocati, dove, di certo, la carne operosa dei maggiori aveva premeditato l'esile incertezza della mia vita: e a me la buona casa lombarda apriva di là dal portone l'elisio suo parco. Alti pini, a cono, dal prato; neri, a tre, decoro e triade di meditanti filosofi. L'onnipresente cicala.

⁵⁵ Con fonetismo meridionale, a significare, proprio in relazione a uno degli istituti più tradizionalmente milanesi, la mutazione etnica conseguente all'abbondante immigrazione nella metropoli. Da segnalare che, mentre la «guardia medica di via Paolo Sarpi» (fra porta Sempione e porta Volta) è un punto topico della cronaca giornalistica, la finale toponomastica urbana è un caotico divertimento dell'autore: alcuni nomi sono inventati (Trotti, Polli, Motta), alcuni alterati (via Giulio Ceradini), l'itinerario irrazionale (le vie Celoria, Mangiagalli, Botticelli da nord a sud in quest'ordine alla Città degli Studi, le vie Gallina e Ceradini riportano di qua dall'asse verticale di circonvallazione verso il centro). A questo modo si andrebbe veramente «a casa del diavolo»; ma i nomi inventati o manipolati imitano, con parodia ben celata, tra elementi autentici, lo stile della toponomastica milanese.

La ninfa di pietra grigia da mola, oltre i mirti: e, nei lauri, galeato il velite e loricato, sogno romuleo, squamme d'un'ammirata fortitudine¹, dove immorde² il lichene. La casa protendeva incontro alla infinità chiara della terra assolata, dei poggi, le due ali scialbate cortesemente a giallino, con gran numero di sue finestre verdi: a circoscrivere da tre lati il cortile consueto di Lombardia, aperto nel quarto lato verso il parco. E nel corpo centrale era il portico, a tre luci, su colonne di ghiandone³, e le signore sedute vi stavano ad agugliare⁴ attendendo la discesa del giorno; dopo essersi sguernite della lor prole tra confetti e trine.

Vanì l'immagine dei nonni, signore e signora venerati nei ritratti; a cui l'animo si rivolgeva pensoso, porgendo quasi il fiore del rimpianto e della gratitudine, labile fiore. Disparve, con l'odore buono, il mistero della rimessa, delle carrozze dai nomi francesi ed inglesi, delle gualdrappe di feltro, delle coperte spesse, rosse, o gialle, o scozzesi, degli insevati⁵ finimenti con borchie di ottone lucido, con fibbie.

E, tratto pel morso fuor dalla portina di scuderia, con ogni riguardo, con ogni deferenza, lui, lui! il cavallo! il più alto dei tre. Per addobbarlo secondo meritava la gala. Ed ecco ecco adergeva la sua coda-frusta piena di maestà e di vigore, terror dei tafani. Ecco, ecco: il rosone d'una cattedrale gotica estrudeva dovizie fumiganti. Venivano raccolte, cumulate, serbate, fattane stima e pregio, vantate appetto altre signorie: ed erano un caldo fomento davanti le soglie della primavera, quando il monte San Primo si disincrosta delle nevi, e muglia rovinoso il Lambrone irruente sotto il ponte, alla Malpensata⁶.

Di tra gli sdruci della nebbia, i gelsi mi strinsero. Parevano irridere alle mie vesti: « è giorno di nozze, dimani, per te ». Avevano dato a mangiare e mangiare. Ai voraci bigatti⁷ del tempo ricco, industrie, degli anni oggimai superati. Anni, figli degli anni. Dei lontani. Di quelli, forse, che diligenti ingegneri avevano redatto i mappali e i registri del catasto impeccabili, per la maestà di Maria Theresia⁸ formosa imperatrice e regina. Tutti i gelsi erano registrati nel catasto. E adesso rabbrivivano alla ruggine⁹ e al male degli anni, con croste di strani licheni dopo l'abbandono; inghirlandati alla pianta, fuor dalle guazze d'autunno, di smilzi funghi. Non si sapeva bene, questa fungaglia, se riuscisse letifera o edule¹⁰. Certuni, i più poveri, i più ghiotti, se ne lasciavano tentare: bagna¹¹ pernicioso od ambigua sulla loro polenta dura.

1 Latinismo trascinato dal contesto precedente (*galeato* ecc.); altri sono più innanzi (*estrudere* ecc.).

2 Iperlatinismo (classico è il participio *immorsus*).

3 Un granito: specialmente ricavato da massi erratici in Brianza (Cherubini).

4 « Agucchiare » (in forma iperletteraria). Più sotto compare anche l'aggettivo *agugliato* « puntuto ».

5 « Unti » (su milanese *sév* o latino *sebum*).

6 Fra i due rami del lago di Como (nell'alta Brianza, ravvisabile nella *Cognizione del dolore*).

7 Lombardo, « bachi da seta ».

8 Nella forma latina delle monete, atti ufficiali ecc. Sotto il suo regno fu redatto l'esemplare catasto ombardo.

9 Malattia da funghi.

10 Più conforme al latino, *edule*.

11 Settentrionale, « intingolo ».

Rividi, rabbrivido, ma solo un attimo, la cantina alta, buia: quasi speco benigno: con travi bistorti di cui pativo, sgomento, la inusitata dimensione e fatica: di castano o faggio che erano, e della montagna di Valbrona, o di Barni ¹². Drappeggiati di ragnateli pesi, antichi. Con le botti, enormi. Col tino. Pregna di fermenti e di mosti.

E il vitone del torchio e il trave a braccio che contrastava paurosamente alla trazione del canapo: e la loro spenta opera, dopo le voci de' contadini in travaglio: ultimata la svinatura, già lontane le ore fervorose della vendemmia tutta in un andirivieni di cavagne, di sbatacchianti zoccoli. E la ruota che aveva cingolato tanto, ponendo in tiro le cime sotto il vigore e l'imperio degli irsuti, da metter paura a ogni donna. Gli indaffarati giorni s'erano fatti cheti al vino. E le raggiere de' ragnateli nuovi mi ricrearono l'idea d'un castello, corona di torri; dove Albaspina ¹³ si fosse addormentata, e ricinta di tutti i ragnateli del bosco. Il gattocalzato si aggirava d'attorno i legni della cantina: nera fantasima, velluto, da sopra una botte a quell'altra. Anima e spirito di tutti i velluti neri: di Como ¹⁴, forse.

I suoi baffi vellicavano, elettrizzavano la pelle dell'opaco Mistero; i suoi occhi insinuavano una coscienza di topazio, imperterrita, nella tenebra della cantina. La esalazione interminabile dei tini gli disgregava il naso in un caldo prurito, confidenza ebbra verso la dimestica brezza del dimani.

Tutto vaniva. Tutte queste immagini erano vere nella vita degli altri. Tutti erano agiati, laboriosi, e da senno. Dietro ai bozzoli e alle bacinelle delle filande non avevano perduto denari, ma anzi raggiunto buona facoltà. I bozzoli e le filande erano motivo di giusto vanto per le loro ditte, stimate in Milano. E il grigio e nero monte si spiccava su, feroce, come agugliata schiena d'un sauro, dalle specchiere serene dei laghi, di sopra agli sbrani della nebbia. « Talché non è chi, al primo vederlo, purché sia di fronte ... » ¹⁵. Ero, ero, di fronte. E il totem orografico della manzoneria lombarda mi pareva levantarsi ¹⁶, gastigo ingente, da un fallimentare am mucchio di bozzoli; emerso dal vaporare delle filande, di tutte le bacinelle di Brianza; o dell'Adda o del Brembo.

E lo schiocco fuggitivo, perdendosi, designava omai le svolte lontane della strada, compatta e buona sotto alle zampe e alle ruote; per tutti i barocchi con le derrate, i fusti e i calami infiniti della campagna; per carrozze nere di signori con fanaliere, per il calessino del vecchio servo e del fattore ammantellato, dal bavero di pel di volpe: la frusta eretta, come un'antenna sottile nel portafrusta, che sibila dentro la corrente nel travenire lieve del vento. Vaniva ogni immagine, ogni

12 Nella regione citata, in Valassina (provincia di Como).

13 Sarà la Bella addormentata nel bosco.

14 Centro dell'industria serica.

15 Le parole del principio dei *Promessi Sposi* sul Resegone.

16 Qui si ricorre allo spagnolo *levantar* « alzare », poiché Gadda attendeva alla *Cognizione del dolore*, dove la stessa regione di qui, tra Erba e Lecco, è trasferita in un Sudamerica di maniera, nutrita però delle esperienze argentine dell'autore.

soccorso, e il trotto lontano! tra le porpore de' scarmigliati pampani e gli ori falsi dei gelsi, dopo i platani, verso i cancelli e gli olmi. Nella terra che avrebbe potuto essere terra e patria anche a me, come a tutti era, e c'erano per i chiari sentieri le ragazze delle filande, con un canto, con a mano il secchiello della refezione: contadini robusti, sudati, dentro la luce di operosi mattini. Un ricco, fumigante letame veniva inforchettato sui carri con il declino di settembre, sparso dovunque alla terra, davanti fatiche sacre. E sull'andare della strada il cigolio delle carra, il dondolo di pertinaci sonagliere, o cavalli tozzi, sudati, incitati da corta frusta, quando la viene impugnata alla rovescia e si abbatte a stanga sulle groppe o contro l'impegno volonteroso delle culatte. Con l'ü violento, o strascinato, dei carradori lombardi. Erano degli energumeni rossi, fedeli al cammino. Avevano carichi di sete, di filati, sui lor carri, o sacchi di infinite patate. Ed erano uomini con un fazzoletto di seta d'attorno il collo, con la catena d'argento al panciotto. Rossi nel volto, nel collo, da parer cotti. O, talvolta, fermi a tracannare un bicchiere dov'è la porticina dell'osteria della pesa; o mi guardavano, passando, o sostando: come antichi liguri assueti a durezza, come antichi celti ai guadi, con naso di cane. Altri parevano i taciturni camminatori delle valli, discesi dalle bocchette dell'Alpe, gelide, e poi lungo i cammini delle forre, sotto eremi strani. Con occhi freddi. Già biondi, forse, e adesso canuti in una vecchiezza scarna, prudente, e fattiva. Con nasi aquilini o diritti, affilati quasi; e Autari e Agilulfo erano stati re nel tempo, e la saggia e provvidente regina ¹⁷. La torre che ne rammemora il nome è un'asta nera infitta a sommo la collina più lontana, l'estrema, verso Monza: verso la Sedia del regno: « Est sedes Itagliæ regni Modetia ¹⁸ magni ». Da quel colle, nei meriggi affocati, tutto il cielo della Italia.

Ed erano dolci e infinite le ville: giardini memori, più che i nepoti e gli eredi, fiorivano crisantemi alle tombe. Alcuni signori avevano anche una barca, piatta, di tra il fruscio delle brezze diacciate per entro i canneti dei laghi, armata a spingarda. Da trarre dopo ogni spiro della nebbia alle anatre selvatiche; e traevano col fucile a fòlaghe, sciaguattando nello specchio il setter e talora lo spinone, a germani reali, ai beccaccini color di ruggine. E drappi e specchiere, nel mio sogno, come nelle agiate case.

Ero solo: con misere vesti. E al ristare d'ogni folata gli aspetti della mia terra. Avrebbe dovuto riescir madre anche a me, se non era vano il comandamento di Dio, come riesci a tutti, al più povero, al più sprovveduto, e financo al deforme, o a chi resultò inetto a discernere. Ma il dolce declino di quei colli non arrivò a mitigare la straordinaria severità, il diniego oltraggioso, con cui ogni parvenza del mondo soleva rimirarmi. Ero dunque in colpa, se pure contro

¹⁷ Teodolinda, moglie prima di Autari, poi di Agilulfo.

¹⁸ *Modicia*, poi *Modetia*, nome latino della città.

mia scienza. Nella luce comune, di certo, avevo inosservato gli obblighi, gli infiniti obblighi; ignorato la legge, la legge che atterrisce, che punisce, che uccide. Nessun obbligo, nessuna legge angosciava il libero cuore degli altri. Se altri avesse lasciato dondolar la gamba, bimbo irrequieto, o avesse tentato di stroppiciarsi le mani diacce da poter sostenere la sua penna, di certo non sarebbe incorso nelle ammonizioni «illuminate», poi nelle punizioni feroci, distruggitrici, nascoste ai lumi e ai lampioni d'ogni umana cognitiva.

Facevo del mio meglio a leggere, ad apprendere. Gli altri erano sani ed allegri, portavano in sé una certezza; si affidavano al loro caso. Potevano intrugiare casi e date e numeri in un guazzabuglio pur che fosse, ed erano accolti tuttavia con carezze, baciati, pettinati con amore; e rivestiti di vesti. «Prendi il tuo latte, anima mia».

La disperazione mi chiamava, chiamava, dal fondo de' suoi deserti senza carità.

Sbagliar tutto potevano, da cima a fondo, i grandi, i fabbricieri, i direttori, i rettori o mestatori del comune o del popolo. Ed erano da tutti onorati, e chiamati maestri, con pelliccia e fiato autorevole nel gennaio, ed emolumenti e competenze o parcelle. Il sauro talché non avrebbe mai accentrato su cotali padri lo sguardo jettatore delle sue cuspidi, così come già fecero, sulla trireme alla fonda, le specchiere di fuoco d'oro del maligno Archimede¹⁹. M'ero studiato di ridurre l'ecloga alla terza rima: oh! l'avevo a memoria. Oh! il mondo a venire. Ma, in sul chiudere la messianica, Vergilio aveva lacerato il tema, bruscamente: il vaticinio delle pecore pitturate: «Quello a cui i genitori non hanno saputo sorridere, né un dio vorrà degnarlo della sua mensa, né una dea lo degnerà del suo letto. Nec dignata cubili est»²⁰.

1941.

DA «*QUER PASTICCIACCIO BRUTTO DE VIA MERULANA*»

CAPITOLO DECIMO

È il capitolo ultimo del romanzo o epos «giallo» di titolo e materia romanesca: ultimo, s' intende, della parte redatta o almeno pubblicata, che in particolare non contiene il bandolo della matassa (ma si badi al grido finale). In via Merulana, la strada che va da Santa Maria Maggiore al Laterano, una signora, Liliana Balducci, è stata trovata barbaramente uccisa, e le sue gioie rubate. Le indagini toccano a un funzionario di polizia, il commissario Ingravallo (don Ciccio), che aveva consuetudine con la fami-

¹⁹ Per gli specchi ustori di Archimede si veda nota a Longhi, *Carlo Carrà*. Il «sauro» sarà lo spirito della poesia, il «sauro destrier de la canzone» in un notissimo componimento dei *Giambi ed Epodi* carducciani (*Avanti! avanti!*).

²⁰ È il finale della quarta Ecloga virgiliana.

glia Balducci. Si cercano indizi prossimi o remoti partendo da certe ragazze di campagna già con eccessiva carità protette dalla morte: indizi che convergono verso i Castelli Romani, tra la via Appia e l'Ardeatina. Nella prima parte del capitolo, la guardia Deviti (il Biondone) apposta e arresta il ladruncolo Ascanio al popolarissimo mercato di piazza Vittorio (all' Esquilino). Nella seconda Ingravallo, facendo capo alla stazione dei carabinieri di Marino (il cui maresciallo ricerca frattanto un altro indiziato di complicità, Iginio), va a perquisire, nella vicina campagna, descritta con topografica minuzia, la casa di una di quelle tali protette, la Assunta (Tina) Crocchiapani. Nel parlato dei personaggi, e nel narrato inteso come parlato del narratore che con loro di volta in volta si identifica, prevale il romanesco, magari con sfumatura campagnola; mentre, quando si tratta di Ingravallo, molisano, o del vicequestore, press'a poco napoletano, subentrano elementi meridionali.

Nelle stesse ore del mattino di quello stesso giorno, mercoledì 23 marzo, risultate vane le ricerche dell' Enea Retalli detto Iginio al Torraccio ¹, dove abitava, allorché vi abitava, il maresciallo Santarella cavalier Fabrizio era a percorrere ² sulla sua motocicletta la via provinciale da Marino ad Albano, così stupendamente alberata, o fiancheggiata d'alberi, dei giardini e dei parchi di cui si affollisce la collina. Marzo ne trova ignudi o laceri una parte, gli olmi, i platani, le querci: altri hanno fronda verde a San Biagio, a San Lucio ³; i pini italiani, i lecci, l'amistà serena e pressoché domestica, in villa, del lauro, di cui altrove è redimito l'accademico e in qualche caso il poeta. Da più d'una indicazione e d'un indizio v'era motivo a credere, o almeno a non escludere, che il ricercato giovanotto avesse preso (a un incirca) verso la Pavona e il Palazzo, discendendovi per le stradicce ⁴ e i sentieri, quando le strade propriamente dette gli paressero a loro modo insicure. Aveva anche lui un milite sul retrosella, il bravo maresciallo, e armato, a non dire impacciato, di moschetto. Rinvoltate in una mèlode ⁵ non più che vagamente indiziaria le sette sillabe dell' innografo del Touring ⁶, il pensiero gli correva dietro al fuggitivo che con qualche vantaggio su di lui ne aveva utilizzato il romantico « vial » procedendo oramai a gran passi oltre i confini dello « stato di irreperibilità ». Quella frase, quell' incitamento, il maresciallo-diavolo se l'andava canticchiando così fra naso e bocca, ne agganciava il ritmo baldanzoso (e altrettanto supposito) allo sparacchiare del motore. Di due militi della stazione di Castello aveva chiesto il rinforzo alla stessa, per manovella ⁷, e sapendoli provveduti di macchina, vale a dire bicicletta, li aveva comandati alla Pavona.

1 Località identificata più sotto nel testo.

2 Nello stile dei rapporti di servizio.

3 San Biagio cade il 3 febbraio, San Lucio il 4 marzo.

4 Suffisso non escluso dal toscano (lucchese *pauriccia*).

5 Deformazione accentuativa del dantesco (su base latina medievale) *mélode*.

6 L' inno del Touring Club Italiano, dovuto al suo principale promotore, L. V. Bertarelli, ha per ritornello « Avanti, avanti, vial ».

7 Per telefono (allora azionato a manovella). Castello è Castel Gandolfo; da Albano una strada porta alla Pavona (e poi a Pomezia), incrociandovi quella che dalle Frattocchie, sulla via Appia, si dirige verso Anzio.

Tutt'altra, invece, e d'un diverso vivere e di più folto popolo e popoluccio gremita, d'altri topònimi inscritta, d'altri nomi insigne, fra i ruderi augusti e il grigiore umbertino delle case a cinque piani, e il rotolare alquanto impedito e però campanellante dei tram, era l'ambianza operativa del Biondone: il campo del lavoro e dell'ozio, del dopolavoro⁸ e del lavoro dopo, ove si esplicavano la di lui tecnica ciondolona e distratta (a dargli retta), bighellante, smicciante⁹ a caso, ammusante a ghiribizzo, a capriccio, e la fortunata sagacia del perdigiorno urbano che si lascia guidare dal tacere d'ogni ipotesi e d'ogni disgiunzione, come la son-nambula su la grondaia; lui invece nel pieno agitarsi e nell'imbattersi incessante che le genti fanno, andando lor via: dopo i bar, i magazzini di ciavatte¹⁰, le rivendite di soda e di saponi, lungo le cancellate dei giardini con oblique palme al di là, gialle, strapazzate nel verno, affaticate sotto cielo alido¹¹, oltre l'ora mutevole, dai tridui certissimi della tramontana¹². Le fontane, la basilica di Santa Maria della Neve¹³, e gli archi e i fòrnici ne le mura superstiti, i cubi di peperino e d'arenaria: memori di Tullio e Gallieno e di Liberio papa fra gl'inviti delle cal-larostare¹⁴ dalle nere dita sul fornello, dal volto serio e affumato tutto grinze al commercio, e il non-invito del tassista di turno, imbacuccato là nel suo confessionale di vetro: del quale automedonte potrebbesi anche dire che attende (una chiamata, un ordine) se gentil ronfare non lo portasse omai a la deriva, lontan lontano da ogni meno consapevole attendere.

Dopo la cantata larga e, più, dopo l'aria di chiusura della Ines, circa la benedizione che la campana di Santa Maria Maggiore avea largito al furtarello di Ascanio, «sto pupo me lo vedo io domatina,» s'era detto il Biondone: e avea liberato all'uscita quello sbadigliaccio che gli si aggirava pe la gola da du ore, come un leone in gabbia, e subito subito vi avea posto riparo con la mano, dacché il dottor Fumi gli si rivolse: «chisto guaglione ci hai penzà tu. Fatte na passeggiata a l'Esquilino, e poi a via Carlo Alberto, vacce un po' tu, che di sicuro a piazza Vittorio 'o pizzichi, là, doppo chilli faraglioni¹⁵ che ce stanno». Ingravallo avea assentito, cupo: ci sarebbe ito lui, se non avesse avuto di meglio: e di meglio aveva: «L'hai da pescà senza meno¹⁶. La ragazza è stata esplicita».

8 L'istituto fascista che si occupava dell'assistenza ricreativa ai lavoratori (Opera Nazionale Dopolavoro). L'azione, com'è detto più tardi, si svolge nel 1927, in pieno regime fascista.

9 «Sbirciante» (romanesco).

10 Qui naturalmente in senso letterale (gergalmente la «ciabatta» era anche il «cappellino» femminile, spregiato segno di distinzione sociale).

11 «Siccitoso» (toscanismo ripristinato dal D'Annunzio; è anche in Montale).

12 È proverbiale che la tramontana spira tre giorni (o un multiplo di tre).

13 Cioè Santa Maria Maggiore, fondata da papa Liberio, sotto il cui pontificato sarebbe avvenuto il miracolo; del secolo precedente l'arco di Gallieno, in una via laterale a quella (via Carlo Alberto) che dalla basilica liberiana porta a piazza Vittorio.

14 «Venditrici di bruciate» (romanesco).

15 Saranno i ruderi d'un ninfeo di età imperiale nella piazza stessa.

16 «Senz'altro» (koinè romana).

L'indomani alle dieci esatte il Biondone era in loco (dopo aver dato una giratina fra i palmizi): è l'ora che le donne sogliono provvedere a mercato, in vista non solo della cena, quanto anzitutto del pranzo alle cure loro imminente: l'ora delle mozzarelle, dei formaggi, delle vermifughe cipolle, e dei cardi, sotto la neve pazientemente ibernanti, degli odori, delle insalatine prime, dell'abbacchio. Gente che venneveno la porchetta su le bancarelle de piazza, quella mattina, ce n'era na tribbù. Da San Giuseppe in poi è la staggione sua, se po di. Col timo e co li fiocchetti de rosmarino, e l'agli nun ne parliamo, e il contorno o il ripieno de patate co l'erbetta pesta. Ma il Biondo, a capo ciondoloni, si lasciò condurre tra i berci e le arance rosse dal suo dinoccolato ottimismo, sufolando in sordina, o atteggiandovi appena appena le labbra, tacendo a un tratto, levando un occhio in qua in là, come a caso. Oppure sostava chiotto chiotto, la lobbia giù a metà fronte, le mani in tasca, la gobba infreddolita sotto pastrano chiaro fresconcello¹⁷, aperto, e dietro i due polsi cadente, da parer coda di marsina. Era un pastranuccio di mezza stagione fasulla, che tirava al peloso, e al morbido, e riusciva liso in più punti: contribuiva a definir l'immagine d'un bellimbusto assonnato, in cerca d'una cicca da poté fumà. Involto nel turbine degli inviti e degli incitamenti alla compera e in tutte le conclamazioni di quella festa formaggia, trascorse piano piano davanti le bancarelle abbacchiare, oltrepassò carote e castagne e attigue montagnole di bianco-azzurrini finocchi, baffosetti, nunzi rotondissimi d'Ariete¹⁸: ivi insomma tutta la repubblica erbaria, dove alla gara dei costi e delle profferte i novelli sedani già tenevano il campo: e l'odore delle bruciate in sul chiudere pareva, da pochi fornelli superstiti, l'odore stesso de l'inverno fuggitivo. Su molti banchi gialleggiavano, oramai senza tempo e senza più stagione, le arance in piramidi, noci, nelle ceste, susine di Provenza nere, lustrate col catrame, susine di California: alla cui sola veduta gli rampollava acquolina dal retrobocca, al Deviti. Sopraffatto dalle voci e dai gridi, dalla stridula comminatoria di tutte le venditrici sindacate, pervenne alfine al reame antico ed eterno di Tullo e di Anco¹⁹, ove adagate sul tagliere prone o più raramente supine, o addormitesi di lato, a volte, le porchette dalla pelle d'oro esibivano i lor visceri di rosmarino e di timo, o un nòdulo qua e là verde-nero dentro la carne pallida e tenera, una foglia di menta amara pigiatavi a guisa di lardello con un gran di pepe, che la grida elaudava²⁰ nel bailamme: « nuova ghiandoletta prestata loro a cucina, e ad altro mercato e ad altre fiere non saputa ». Non gli riuscì difficile ivi, dato l'ottimismo in poppa che lo andava spingendo fra il vorticar delle femmine, oberate di reti colme o di sporta, fronzute di broccoli, non gli fu difficile ravvisare dalla descrizione della Ines, e già

17 « Leggero », ma per equivoco con l'eufemismo gergale che vale « scemo » (qui finto).

18 Cioè dell'equinozio di primavera.

19 I nomi dei re di Roma sono invocati per l'arcaicità italica della vivanda.

20 Splendida invenzione iperlatina nello squisito contesto, a proposito d'un testo in linguaggio antiquato.

da qualche passo lontano il tipetto, il gentil trombetto che faceva proprio al caso suo. Era un dritto, dietro la bancarella, con du occhi! il contrario, in quel momento, della paura e della timidezza che aveva decantato la Ines, e con la zazzera fitta fitta e straunta tutta da una banda: insieme a la nonna, stava. A la cima, ricaduti un poco su la fronte, i fili dei capelli s'erano arricciolati come insalatina dopo il capriccioso ritocco del pettine, o come il rotolo d'una lama di maretta allorché la ribolle un attimo prima d'impigliarsi a recedere, e abbandona infine la rena. Una parannanza ²¹ bianca lo affagottava un tantino e tramente strillava stava a affilà li cortelli, uno lungo uno corto, e intanto lo guardava a lui, ar Biondone, ma senza dà segno de vedello: quer capoccone bionno scuro, co quaa lobbia de cavadenti specialista che je scegneva fino sur grugno, je s'era piazzato avanti a debbita distanza co le mano in saccoccia: era de sicuro uno che ciaveva la fantasia de magnà la porca, ma si nun teneva li sordi, povero micco, poteva puro morì da la voja. « La porca, la porca! Ciavimo la porchetta, signori! la bella porca de l'Ariccìa ²² co un bosco de rosmarino in de la panza! Co le patatine de staggione! » (la staggione se la sognava lui, erano le patate vecchie fatte a pezzi, tutte puntolini di prezzemolo, inficiate nella grascia della porca). « Patatine de staggione, sori cavajeri e consijeri, sore spose mie belle! che so' mmejo che l'ova toste pe l'insalata. Mejo dell'ova de li capponi so', ste patate. V'oo dico io. Assaggiatele! ». Posava un attimo da riprender fiato. E poi, a scoppio: « Uno e novanta l'etto, la porca! È 'na miseria, signori! robba da fa vergogna, signori! a chi venne e a chi crompa! Uno e novanta l'etto, più mejo fatto che detto. Famese avanti co li baiocchi a la mano, sore spose! Chi nun magna nun guadagna. Uno e novanta l'etto, la porca! Carne fina e dilicata, pe li signori propiol Assaggiatela e proverete, v'ò dico io, sore spose: carne fina e saporita! Chi prova ciariprova, er guadagnio è tutto vostro. La bella porca de li Castelli! L'emo portata a balia a la macchia: a la macchia de Galloro, l'emo portata, a mmagnà la ghiandola ²³ de l'imperatore Caligula! la ghiandola der principe Colonna! Der gran principe de Marino e d'Albano! ch'ha vinto tutti li peggio turchi pe mare e pe terra e la gran battaja de Lèvati da li piedi! ²⁴ Che ar domo de Marino ce stanno ancora le bandiere! co la mezzaluna de li turchi, ce stanno! La bella porca, signori! porchetta arrosto cor rosmarino! e co le patate de staggione! »: e dandosi requie dopo la strillata, a parte fatta anche l'attor tragico posa, ripigliò serio serio a affilà li cortelli. Ma doppo du bôte a li cortelli ebbe un ritorno di fiamma: un sussulto lo scosse. Fu il deflagrare d'una ulteriore variazione, o tale parve all'agente. Ad occhi bassi: « Pro-

21 Romanesco, « grembiule ». Così *tramente* « mentre », a segno dell'oggetto (*guardava a lui*), *micco* « gonzo » ecc.

22 Nei Castelli, presso Genzano.

23 Burlesco, « ghianda ». Caligola, come narra Svetonio, ebbe religiosa cura del bosco sacro di Nemi.

24 Lèpanto, alla cui battaglia (1571) Marcantonio II Colonna fu comandante delle navi pontificie e luogotenente generale.

vatela, signori, assaggiatela! P'uno e novanta l'etto ve fate na magnata de porca, che vostra moje v'aringrazzia! ». Poi, a una belloccia, discendendo di tono: « Che volete, bella pupa? », la pupa a quel tono d'autorità non poté comprimere le risa, « na mezza libbra de porchetta? ». E sottovoce a lei, ma con un'occhiata a lo squattrinato cavadenti: « A voi ve do er mejo boccone, v' 'o giuro! Me piacete troppo! Sete troppo bona! Un bocconcino arrostito apposta pe voi, co du patate! ». Poi di nuovo, eternamente berciando e con occhi al cielo stavolta e con delle gote da buccinatore senza senso: « Fàmese a crompà la porca, signori! Fàmese a caccià li sordi, ch'è la vorta bona, signoril ch'è na vergogna lassalla qua sur banco che a momenti aripiove, che cioo so che ce n'avete un sacco in saccoccia, de baiocchi. Famo annà via la migragna ²⁵, signoril La porca è vostra, si è che cacciate li baiocchi ».

La nonna, ora, si nonna era, ciurmandola di bilancia alegra e di chiacchiera, dava ogni sodisfazione alla rubiconda servotta. E lui: « Uno e novanta l'etto! La porca d'oro, la porca! ». Ma intanto quer cavadenti d'un Biondone t'oo seguitava a guardà, dopo aver buttato indietro er copricapo, scoperta dunque la fronte, che apparve tutta fiammeggiata di una stoppa irta e rubella, tra il biondo, giusto, e il castano. Gli si erano rizzati ai fianchi du figuri, du tipi de pizzichini un ber po' più scuri de lui, uno de qua uno de là, come i silenti gendarmi che Pulcinella percepisce dopo un po', in uno sgomento improvviso ma ritardato sull'azione. Sicché quello, er maschietto, a poco a poco, « signori signori, uno e novanta l'etto, la porca la porca, sì, sì, la porca, ho capito! » pareva dire a se stesso, ma abbassava la voce sempre de più, « a por-ca », sillabò esangue, « 'a por ... » e quel po' di fiato gli smoriva nella gola: come la luce sempre più querula e falba di un moccolaccio quanno che sbava cera e se strugge tutto, in un lago de puzza, co un codino fritto ner mezzo. Con addosso quei fanaloni, che tutt'a un tratto s'ereno mortipricati pe tre. Sicché, capirete: quanno capi si ²⁶ de che gente se trattava, era troppo tardi pe squajassela. Posò li cortelli sur banco, susurrò a la nonna « me vonno »: già se slegava la parannanza. Je tremaveno le gambe. Je toccò fa bella cera ar Biondone, che senza fasce vede aveva sfoderato na carta, na tessera, e je diceva a mezza voce nell'atto che je lo stava a regge sotto l'occhi, quer ber talismano:

« Hai da venì un momento in questura: si stai zitto nessuno se n'accorge! Questi so' du aggenti in borghese, ma si preferisci t'accompagno io, senza disturballi a venì de scorta. Sei Lanciani, Lanciani Ascanio, si nun me sbajo ». Je toccò, sicché, pe nun fa storie, piantà porchetta e cortelli, e lassaje tutto a la zia ... a la nonna: era là, dura, impalata, co un occhio pieno d'inquietudine a la folla, che trascorreva distratta. Aveva ordine di accompagnarlo in questura, le notificò in breve il Biondone, ed esibì una seconda volta la carta: « Lanciani

²⁵ « Sordida avarizia ».

²⁶ Tipico pleonasmo romanesco innanzi a *che*.

Ascanio », soggiunse. La nonna, la padrona der negozio, una contadina di mezza età, nera ancora di capelli e molto più secca, nel volto legnoso e rugoso, di quanto avrebbe dovuto comportare quel commercio, appariva incerta sull'atteggiamento da prendere: costernata no, ma contrariata: « sto fijo nun ha né peccato né corpa, » disse: « perché lo vonno portà via? ». Richiestane a mezza voce dal Biondo, disse il proprio nome e il cognome, la dimora, gli mostrò la patente per il banco. Aggiunse, quand'anche senza entusiasmo, d'essere una zia giovine della mamma di Ascanio. Il Biondo scribacchiò su di un foglietto quei dati co un pezzetto de làpise, rintascò. Pareveno tre cugini a discorrere: nessuno gli badava. Di Grottaferrata, ereno, concedé a malincuore la nonna: comune di Grottaferrata, na frazzione che se chiamava er Torracchio, dopo le Frattocchie: ma da otto anni ereno venuti a sta a Roma, sì, fori de Porta Latina, in mezzo a l'erbaggi se po dì, una strada de campagna che c'è appena un cartello che c'è scritto via Popolonia, « e lì ce stanno l'ortolani dentro a le baracche. Lì stemo noi, prima de la ferrovia: che de qua », fece il gesto, « se scegne giù tra le canne fino a la marana ²⁷ de la Caffarella ».

« Una baracchetta in mezzo a li broccoli: e tratanto coltivamo li carciofoli ». Ascanio stava a dormì co loro. Lo teneveno pe carità, in cambio d'un po' d'aiuto su la piazza. Il padre ... be' il padre: il fratello era disoccupato da du mesi. « Nun ne sapemo più gnentel ». Ascanio ... cercavano d'aiutarlo, quel figliolo, « seconno le possibilità che ciavemo ». E lasciò che lo seguisse, mogio mogio, dietro assicurazione che glie lo avrebbe ricondotto più tardi. Desiderosi a lor volta d'evitar scene, oltreché al cliente a se stessi, i due angeli di pelo scuro che s'erano dilungati dal negozio attendevano più là: il ragazzo, sbiancato nel volto dopo tanti strilli, fece il giro del banco, e a lato al cugino li raggiunse. Era la grande arte del Biondo: co la testa a pennolone, avanzando di spalla tra la folla, intruppava come per caso nel tipo, nel *suo* tipo: « Chissivedel be'? che fai de bello da ste parte? ». (Sottovoce): « Stai a tinticà er culo a le serve, o er portafojo all'ommini? Si ar taschino j'è cascato er bottone, affare fatto: di' la verità ». Poi, perentorio: « Annamo, te vo er commissario: t'ha da dì una cosa ». Lo prendeva sottobraccio, guardando a terra, come dovesse fargli na proposta seria.

Uscirono da la confusione verso via Mamiani o via Ricasoli: c'era un passaggio tra le bancarelle de li pesciaroli e de li pollaroli, indove che vénneo li calamari e li totani e tutte le qualità d'inguille e d'aguglie ²⁸ che stanno a mare, nun parlammo de l'arselle. Il tipetto, e lui stesso il Biondone, sguardarono a quelle polpe molli d'un argento-chiaro madreperla de li calamari (così delicatamente brunito nelle venature interne), annasaronno senza pur volerlo odor d'alighe marine da tutto il fresco umidore, quel senso di cielo e di libertà cloro-bromo-jodica,

²⁷ « Fosso » (medievale *marrana*). Altre forme romanesche: a *pennolone* « penzoloni », *intruppà* « inciampare », *tinticà* « fare il solletico » ecc.

²⁸ Prelibati pesci dal muso assai aguzzo.

di mattina viva alle darsene, quella promessa d'argento fritto nel piatto per la fame che già chiamava dal profondo. Rotoli di trippe lesse l'un sull'altro come tappeti arrotolati, gentili anatomie di capretti spellati, rosso bianche, il codonzolo appuntito, ma terminato nel ciuffetto, a significarne in modo veridico la nobiltà: «pe quattro lire v'oo do tutto», diceva l'abbacchiaro presentandolo a mezz'aria, tutto cioè mezzo: e i bianchi cespi de la lattuga romana, o insalatine ricciolute tutte riccioli verdi, polli vivi coi loro occhi che smicciano da un lato solo e vedono, ognuno, un quarto del mondo, galline vive chiotte chiotte stipate nelle loro gabbie, o nere o belghe o padovane avorio-paglia, peperoni secchi gialloverdi, rossoverdi, che al mirarli solo ti pizzicavano la lingua, ti mettevano in salive la bocca: e poi noci, noci di Sorrento, nocciuole di Vignanello ²⁹, e castagne a mucchi. Addio, addio ³⁰. Le donne, le polpate massaie: lo scialle scuro, o verde erba, una spilla da balia co la punta aperta, ah! da pinzar la poppa alla vicina d'un attimo: così fan tutte. Polponi semoventi, esse ambulavano a fatica da uno spaccio e da un ombrellaccio al successivo, dai sèlleri ³¹ ai fichi secchi: si rivolgevano, si strofinavano i rispettivi gregori ³² l'uno all'altro, annaspavano ad aprirsi il passo, con borse ricolme, soffocavano, boccheggiavano, grasse carpie in una piscina-trappola dove l'acqua a poco a poco decèda, stipate, strizzate, intrappolate a vite con tutta la lor ciccìa nei vortici della gran fiera magnara ³³.

Don Ciccio, intanto, neppur lui non aveva perso tempo. Rincasato a mezzanotte emmezzo, «lunedì ventuno marzo Benedetto da Norcia», enunciò l'appeso al chiodo calendario (l'omaggio di fin d'anno der pastarellaro ³⁴ dirimpetto) col foglio di due dì prima che la sora Margherita ³⁵ s'era scordata di togliere. Un gocciolone di metallo fuso, il tocco, dall'orologio di Santa Maria della Neve. Si coricò, s'addormì, russò pesantemente, rinviata ogni deduzione al mattino. Quando il trillo iracondo si sganciò tutt'a un tratto nel silenzio della casa addormentata, erompendo inatteso da quel patacone della sveglia semovente sul marmo (del tavolino) ad annunciare le nuove grane del giorno, ecco, due picchi ad uscio della padrona, discreti, autenticarono l'ammonimento furioso dell' imbecillissimo: non ostante il gran desiderio ch'aviva, dint'a 'o cervello, di rivoltarsi dall'altra parte e di seguitare a dormire, lo tirarono in piedi alle sei. Scivolava di culo duro e soleva cader di sponda dal letto, ta-tùm, come un contadino, sui calcagni. Tarchiato, e membruto delle gambe, che apparivano villose dal ginocchio in giù, data la camicia di flanella giallo-paglia a righine rosse parallele che lo addobbava nottetempo, soleva ripentirsi ipso facto, ancor prima d'averlo apprezzato

29 In provincia di Viterbo, sotto il Cimino.

30 Parodia dell'addio di Lucia.

31 «Sedani».

32 «Deretani».

33 «Mangereccia».

34 «Pasticcere».

35 L'affittacamere.

a mente sveglia, del tonfo: che risonava pel piancito, nonostante quaa tigna ³⁶ d' 'o scendiletto, e ne annunciava la levata attivistica al nevrastenico ingegnere del piano sotto, col ridestarlo di colpo. Neppur la tramontana della notte, al rincasare, né una volta a letto il celere vento dei sogni, erano pervenuti a potergli arruffare il parruccone di pel d'agnello: nero, piceo, riccioluto e compatto: che a ririsplendere nella nova luce, checché ne opinasse il Pestalozzi, non domandava brillantina. Le gambe nocchiate, la porzione in vista, emettevano anzi sagittavano perpendicolari alla superficie della pelle i lor peli, neri anche quelli, saturati d'elettrico: come linee di forza d'un campo newtoniano o coulombiano ³⁷. A occhi ancora chiusi, o quasi, infilò le ciabattazze: che parevano attenderlo come due bestiole accucciate sul parquet: attenderne i piedi, ognuna il proprio. Si stircchiò, da parere un guappo in ripresa di coscienza, sbadigliò a catena otto o nove volte, fino a sconnettere, o quasi, le pur potenti mandibole. Conchiudeva ogni volta in un o-àm! che pareva definitivo e non era, tant'è vero che riprinciava subito, subito dopo. Lacrimò del sinistro, poi del destro, adagio adagio, strizzati l'uno dopo l'altro dai consecutivi sbadigli, come le due metà d'un limone successivamente utilizzate dall'ostricarò. Se diede na grattatina in testa, una ripassatina de tre ogne sull'occipite-jungla, zìn zìn zìn, da paré na scimia: e col fare automatico della sonnambula si diresse « ar bagno ». Ivi approdato, e rinchiuso l'uscio col nottolino, poté finalmente alleviarsi nel modo più radicale ed espedito di quella molesta sensazione di trop-plein che notifica ogni mattina, ad ogni per quanto elastica e giovenile vescica, il subito risveglio del proprietario.

Ciò che contribuì, con marzolino spiffero dalla finestra mal chiusa, cioè mal chiudibile, a snebbiargli del tutto la capoccia, per quanto si trattasse d'una bava di scirocco. Si sfilò la camicia, ancora tutta tepida e del letto e del sonno, l'appese a 'n gancio: donde la rimirò pendere vuota, immacolata, la pelle notturna di sé medesimo. Albeggiava. Di Marsia, dopo avere così mal cantato nel sonno, gli parve essere uscito fuori in Apollo ³⁸. Un Apollo non più ventenne, un tantino pelosetto. Si rigrattò il testone, si appressò alla vaschetta, e dato libero corso alle linfe s'insaponò il naso e la faccia, il collo e le orecchie. Sgrullò il parruccone sotto il rubinetto alto del lavabo, con quei soffi e quele strombate de naso, come di foca venuta a galla dopo le sue giravolte sott'acqua, ch'ereno 'gni mattina, dar bagno « occupato », l'indizio indefettibile delle di lui laute abluzioni. Un dolce orgasmo, dall'altra parte dell'uscio che il catenaccino precludeva, una delicata formidine ³⁹, sollevano in quei momenti impadronirsi della gentile ospite signora Margherita: Margherita Celli vedova del commendator Antonini: no no no non affittacamere, ohibò: una signora distintissima, cognata di Sua Ec-

36 « Quella ragnatela » (l'ingegnere è naturalmente una proiezione dell'autore).

37 Gravitazionale o magnetico (Coulomb scoperse a fine Settecento che per l'attrazione e repulsione delle cariche elettriche vale una formula identica a quella di Newton).

38 Allusione al famoso mito di Apollo e Marsia scorticato.

39 Latinismo, « terrore ».

cellenza Barlani, il presidente Pier Calumèro Barlani: presidente, no ... sì ... non ricordava di che cosa: erano già diversi anni ch'era mancato puro lui, poveretto: un infisèmo pormonare con sopporazione setticimicia ⁴⁰: era lui, se po dì, er sostegno de tutta la famija. Ella annullava l'eternità del corridoio a piastrelle e relativo olezzo (pipì di gatta e petrolio) con traslazioni silenti, alate d'improbabilità e di miracolo, che parevano celebrarsi in un campo gravidico ⁴¹ smesso e oramai addirittura inoperante, quasi d'uno scalamitato magnete. Trascorreva così fino alla cucina e alle cùccume per passettini fluidissimi, che la lunga vestaglia di flanella rosa veniva sottraendo l'uno dopo l'altro alla percezione altrui: e ne residuava in corridoio, come uno strascico ritardatario, l'idea propria della continuità nel senso infinitesimale del termine ⁴². La qual fluenza e levità di fantàssima che rabbrividisce in ovatte, se pur devota ai lacrimati mani del defunto, « il mio Gaspare », si applicava (per vero) a non turbare in alcun modo le successioni strofiche del rito ablutorio, e disingorgativo delle nasali canne ad un tempo, cui era solito abbandonarsi don Ciccio. In un suo rivitalizzato batticuore di ospite, no non affittacamere, oh no, con impercetti rossori di cresimanda, ella si addava allora pe tutta casa alle prime sollecitudini del giorno: che davan frutto, a levata appena di letto, anzitutto d'un caffelatte canonico, già predisposto la sera: er celebre caffelatte doppio d' 'a sora Margherita: pazzia bell'e bona, e deprecata da ognuna, in primo luogo da tutte le casigliane affittacamere, oh quelle sì affttacamere! Sì. « Pover'omo », diceva lei, « pure a diggiuno l' ho da mannà fino a Santo Stefano ». Si guardava bene dall'aggiungere « del Cacco », nella tema, forse, di deragliare anche dal Cacco ⁴³. Devotamente oblato ⁴⁴ su d'un vassoio di peltro, il caffè in una cùccuma di non si sa che rame o che stagno, in un bricco con via il manico il latte, lo zucchero in un disoccupato vaso del peptone ⁴⁵, un cilindrin tutto unto, appiè la caffettieruzza di cul basso piattini, con crostoncini brustolati e ricciolini di butirri, l'ingrognato sor dottó lasselo fa, gni matina ce se buttava sopra com' un bufalo: co 'a scusa de la prescia cro cro cro, in un botto era sparito tutto, fino il piatto. Quaa matina poi manco parlanne, mercordì ventitré marzo, er giorno de San Benedetto zappatore, stanno ar calendario, « e co quel pàtema della pover'anima in corpo », la signora Celli si fece il segno de la croce, « ora et labora pro nobis » ⁴⁶, margheritò. « Patèma », grugni Don Ciccio offesissimo con la zuppa in bocca: « e il pro nobis ce lo attacca lei ». Lo prese uno strangullone, si fe' paonazzo nel volto: le briciole nella trachea, si sentiva soffocare: a momenti sparava tutto dal naso, carbon-

40 Naturalmente « setticemica », per deformazione di gusto belliano.

41 « Gravitazionale » (si veda nota 37). Ovvio l'equivoco con *gravidico* da *gravida*, per antifrasi, posta l'età sinodale dell'interessata.

42 Cioè come somma di infiniti elementi infinitamente piccoli.

43 In via Santo Stefano del Cacco, presso il Collegio Romano, è la Questura di Roma.

44 « Offerto (sacralmente) ».

45 Come prodotto ricostituente.

46 Grottesco incrocio, con « ora pro nobis », del principio benedettino « ora et labora ». Veramente la festa di san Benedetto (da Norcia) cade il 21 marzo.

chioli e caffelatte. « Patèma, patèma », gorgheggiò l'offerente, « che? nun è la stessa cosa? Lei è tropp'istruito, sor dottó: me pare 'n maestro de scola ». E intanto gli batté due colpi su le spalle, da donna pratica, e quasi da sorella, hélas!, amorevolmente soccorritrice: lei, che s'era dovuta specializzare nei picchi: (sul duro legno dell'uscio). Il sor dottó si rasciugò la bocca, si alzò. Aveva già brigato la mattina avanti, e poi a notte prima di lasciar l'ufficio, la macchina: per telefono, sulle navette del flusso ⁴⁷, e per diretta visita a chi poteva dargliela e chiacchiera: e ancora pe telefono, all'undici de sera, ne stava intrattenendo il vice questore Pantanella commendator Amabile: gli aveva soffiato in un orecchio, al pover'omo, assai vento: con assai grandine di corrucciati elettroni ⁴⁸: aveva arzato la voce come parlasse a 'n turco: (era sordo, l'Amabbile). L'automobile? Sissignore, ne aveva già fatto richiesta. Sì. L'aveva già domandata!

E l'aveva, cosa incredibile, ottenuta: da 'o collega suo: 'o commissario capo d' 'a politica ⁴⁹. Il quale, prevedendo 'na giornata fiacca, bah, due o tre eja ⁵⁰ avanzati dal dì prima, gli aveva mollato la milledue d' 'o collegamento P, seppure a malincuore, e dandosi di grand'arie d'avergli usato no speci-ale ⁵¹ favore, na finezza rara « peché site vuje, don Ciccio, aggio capito ... Ingravallo »: come a lasciar intendere che s'aspettava un giorno il concambio. Ad altro non l'avrebbe usata, la finezza: no, « manco p' 'a capa ». Una ciabatta d'una macchina, da aver vergogna andarci. Sganganata ⁵² e sfiancata, du fojacci de bandone pe parafanghi ripinturati de nero cor pennello, tutti a onde, a bozze dond'era poi caduta la vernice, che sventolaveno e traballaveno appena se moveva come du foje de broccolo fori da la sporta mezzo vota de la serva: co no sportello che nun voleva uprisse, e na manija che nun ce la faceva a tené chiuso quell'artro: un vetro che nun s'arzava, e 'n fanale sfasciato: sicché puro guercia, era; li fascioni aridotti come scarpe vecchie, con tanti bubboni de fora che pareveno l'ernia anguinale. Ed era stata, illis temporibus! la rispettabile automobile del Questore di Roma. Caduta a mano alla ghega ⁵³ nell'immediato dopomarcia ⁵⁴, e subito sputtanata in proporzione ai tempi, e agli eventi, e all'istruzione de quelli signorini che aveva menato a spasso de carriera, diceva omai per non ambigue note di sé, del proprio stato di servizio. Dentro, lo si intuiva, lo si annasava, ci doveveno aver bevuto e ttrincato ⁵⁵, masticato mortadella, pitturato i labbri di Olèvano ⁵⁶, « a m l'è bon chel Lambroesk ché, al va giò ch'al par on oli »

47 Nel martelletto della suoneria telefonica si hanno variazioni di flusso al sopraggiungere della corrente alternata.

48 La corrente elettrica è originata da uno spostamento di elettroni.

49 La squadra politica.

50 « Eja eja alalà », il grido di battaglia dannunziano adottato dal rituale fascista. Il 23 marzo ricorreva una festa del regime (anniversario della fondazione del partito).

51 Pronuncia dialettale meridionale.

52 « Sgangerata » (romanesco).

53 « Banda » (adattamento di *gang*, oltre *ganga* e *gbenga*; è pure in Palazzeschi).

54 Rifatto su « immediato dopoguerra » (ci si riferisce ovviamente alla marcia su Roma).

55 Con raddoppiamento centrale.

56 S'intenda Olèvano Romano, in Ciociaria.

« sé, ad récin »⁵⁷, fumato popolari, starnutato, scaracchiato, vomitato l' Olèvano e la mortadella.

Così che tutti, ora, in quella macchina, politica o non politica, v' introducevano il capo a contraggenio e uno scarpino peritoso dopo il capo, l'altro stivale ancora a terra, e un occhio suspicante e ispettivo, e narici ad atto del pari: quasi d'un tal vischio ne potessero fumar fuori vapori, congiuntivamente all'odore, pallori di lèmurì di più d'un morticino de tre mesi, col codonzolo tutto arrotoato a spira, e il testoncello di ciuccio. Cauti, accigliati, inquieti. L' idea che fosse residuata al drappo (de' sedili) qualche deiezione organica delle più popolarmente note ossedeva⁵⁸ ora ogni utente: rendeva pavidì i più guardinghi, e guardinghi gli sconsiderati e avventati, se pur c'erano. Titubavan tutti nu poco (poco poco), trepidando, ognuno, del proprio retrospetto decoro, cioè decoro del fondo: dei propri pantaloni: quei così dignitosi pantaloni pagati a rate, mese a mese, per trattenute sul trattamento, a furia di tirar la cinghia ai medesimi. Una volta appesa a quer fonno, beh, se sa, ogni meno meritata patacca ne suol maculare il lucore, come le più reputate macchie di padre Secchi⁵⁹ le rotondità luminose della fotosfera.

E aviva pure ottenuto de fa benzina, Ingravallo, bussa e striscia, e poi, tutt'a un tratto, pàc, la napoletana secca, li fregò quanti ce steveno: fece 'n pieno d'arrivà in gita a Benevento. Tre agenti armati, due di moschetto: non però lo Sgranfia, comandato a la pensione Burgess, e nemmeno er Biondone, comandato a Piazza Vittorio Manuele: ma invece tutto bello secco a baffi ritti il maresciallo Di Pietrantonio, che fa quattro: e lui, Ingravallo, cinque: e sei lo sciaffèr, non ancora autista nel ventisette⁶⁰. Sicché nun ve dico quaa locomotiva. La barcaccia de piazza de Spagna⁶¹ che va a spasso. Filò come poteva, co li budelli che abbottaveno⁶², benché molli molli, e ar primo sasso che intrupparono ciaveveno già voja de schioppà: la frizione faceva caràche⁶³ a ogni svorta de strada, a 'gni cane che se metteva davanti. A via Giovanni Lanza, in riparazione, tangheggiò e rollò ne le pozze pe più de cento metri, schizzò melma ne le gambe ai passanti anche se camminaveno sur marciapiede: lastre paraboliche di fango liquido, opalescente contro le luci rosa del mattino che pure andava rabbuiando: sprofondò, riemerse che sembrò pitturata de fresco: un ber bagno color nocciola, avea fatto. A largo Brancaccio, mentre che staveno svortando in via Merulana verso piazza San Giovanni, Ingravallo si volse, cupo, alla sua si-

57 Press'a poco cremonese.

58 Latinismo, « ossessionava ».

59 La compattezza della fotosfera (disco solare) è interrotta dalle macchie: grande specialista di fisica solare fu il gesuita Angelo Secchi, nel secolo scorso direttore dell'osservatorio del Collegio Romano.

60 Sciaffèr, adattamento centrale del francese *chauffeur*. Il surrogato autista fu imposto nel 1932 dal purismo fascista.

61 La famosa fontana barocca, attribuita dal Baglione a Pietro Bernini (padre di Gian Lorenzo).

62 Abbottà, romanesco, « scoppiare ».

63 Onomatopea.

nistra: calò il vetro, Santa Maria Maggiore, dai tre fornici oscuri della loggia sopra il nartèce pareva seguire, con l'afflato della carità di sua plebe, una bara che le fosse uscita dai visceri. Enunciazione disegnata ed estrarra ad arte sulla sommità di quello che doveva essere stato nei lontani secoli il « monte », il Viminale, l'architettura secentesca della basilica, come d'una dimora fastosa del pensiero, aveva sue radici nell'ombra, nella oscurità della diritta via discendente e nell'intrico di tutti i rami: un accenno, il campanile a cuspide, al di là del groviglio dei rami e delle alberature che la fiancheggiavano. Ma sul mattone di quel torroncello romano si apprestava il cielo agli addobbi. Don Ciccio sporse il capo, tentò levar gli occhi alle nuvole, per il pronostico del giorno. Tutte le nuvole si vedevan correre: una fuga di cavalle; traversavano il listone chiaro, a momenti azzurro, del cielo, tra le due grondaie parallele: si avventavano nun se sa dove, solerte coorte. I platani e i rami della Merulana furon selva, allo svoltare, intrico, per lo sguardo, sul discendere parallelo dei fili, di cui si alimentavano i tramme: ancora scheletriti nel marzo, con di già un languore in pelle in pelle, tuttavia, na specie de prurito per entro la chiarezza lieta e stradale della lor còrtica, fatta di scaglie e di pezze: corame secco, vacchetta bianca, argento: la sottoveste color buccia di pisello tenero, tra il via vai della gente, l'andirivieni dei carri, de le biciclette. Ed emerso allora dalla ramaglia, e già risveglio a un suggerimento di porpora, il campanile « del nono secolo »⁶⁴ sembrò intiepidirsi nel raggio: e risvegliare, di quel tepore, i bronzi assopiti, e a momenti indi officianti. Intrapolata dentro il suo gabbione, la campana grossa de li scolari principiò dondolare a sua volta, dagio adagio⁶⁵, con un fremito quasi inavvertito in sulle prime, con un rombo tuttavia sospeso nei cieli, come d'un'ala metallica. L'onda si dilatava lieta sui penzieri, sui terrazzi, ne vibravano i vetri chiusi delle case, ogni più addormita finestra. Una vecchia nonna su la canofiena⁶⁶, che prendesse ritmicamente l'àire: e grattugiava fuori il suo susurro dolce e un tantino acquoso a ogni nuova spinta, e non si sa di che ghitarra: da chiamar Luciani e Marie Maddalenine alle classi, con giù le trecce. Dove, difatti, poco dopo ce correveno, c'un pacco de vocabbolari: e quarcuni anche di già: e a piedi, e in tramme, si è che ciaveveno li sordi: o soli, o a frotte, come tanti branchetti di passerì, di passerette: dopo d'essersi sciugate in fretta in fretta l'orecchie, e magari lavatele un tantinello: sì, l'orecchie: organo indispensabile d'ogni alunnato. Vrùn, vrùn, vrùn, vrùn! La vecchia, su la canofiena sua, quer segnale de calabrone a pendolo t' 'oo mollava con tutto er core, a ogni corpo de tutto culo che je dava, da poté pijà la spinta in avanti. E a mano a mano si faceva più corposo ogni volta, l'ammonimento, enfaticandosi l'àire, magnificandosi l'onda: benché lei, la nonna, te lo sgranava fuori un po' in sordina: da non resuscitare troppo malamente le cocchine, le

64 Dichiarazione che s'immagina ricavata da una guida (il campanile è trecentesco).

65 L'icastica progressione è fondata forse sul ricordo che in qualche caso il lombardo *adasi* può ridursi a *dasi*.

66 Romanesco, « altalena ».

Nannine o gli scarruffati Romoletti: che d'un fregnetto⁶⁷ d'uno svegliarino in trilli tutto rabbia avrebbero patito scarlattina, poveri cocchi! Una dolcezza ner core a sentilla, vecchia nonna! Quella perorante cautela avvicinava il male per gradi, in una modulazione sommessata: no, non l'olio: il male del ridestarsi a conoscere: a riconoscere e a rivivere la verità d'ogni giorno: cioè che subito dopo l'acqua fredda ce sta la scola che aspetta, cor maestro cor quattro pronto. Lei, la nonna de tutti, scopriva di sua carezza lenta le testoline, i riccioli neri alle pupe, ai pupi: ne dischiudeva le parpebre appena appena, ritraendone, con il candido lembo della cotonata, il velo dei sogni fuggitivi. Ce durava na mezz'ora a cresce, dagio adagio, e n'antra mezz'ora a piantalla. Discendeva, poco a poco, al suo racchettato⁶⁸ silenzio. Ch'era quello degli uffici e dei compiti al loro inizio, dei geloni sulle aste. Cor gran ritratto de Quer Tale⁶⁹ appeso al muro: un grugno, perch'era nato scemo, de volé vendicasse de tutti.

Alcune facce incuriosite, di due o tre dinoccolati con le mani in tasca, e con tre bocche aperte sotto l'indagare nero degli sguardi, accolsero e poi circondarono a Marino la macchina « de la polizzia romana » quando la strombazzò due volte poh! poh! davanti al portone della rocca. Nel riquadro d'una finestretta ad alto, dietro grata rugginosa, la faccia d'un giovane apparve, con due stellette sul collo grigio di tela, una di qua una di là. Disparve. Alcuni minuti: e i battenti si aprivano. La volonterosa e bernoccoluta 1200, dopo di gran caràche e marce indietro e svolte avanti, con più sussulti, e certi sobbalzi che nemmeno si sarebbero sperati da lei, la infilò finalmente quell'arco di trionfo, per meritare il quale aveva divorato la campagna. Ed era stata, la via della rocca, una via stretta in ascesa, tutta selci compatte, tra muri speronati che teneva l'ombra e i licheni chiazavano, sul peperino vecchio, di strane gore e coccarde, verdeazzurro, giallo. Il selciato scivoloso. Una lastra al cantone: via Massimo Dazzèlio. Ingravallo uscì dall'auto, imitato dai seguaci. Disse il milite: « Il signor maresciallo è in servizio di ricerca e di perlustrazione, il brigadiere è stato comandato alli Due Santi: per l'affare del dilitto ». Un altro intanto sopravvenne. Più elevato in grado o più anziano, dopo una battuta non sùbita e piuttosto molla dei tacchi (erano della questura, quei signori) e una levata ad alto del volto di cui si enunciò esplicito e più elegante l'attenti, porse a Ingravallo una busta azzurrina che, lacerata, generò, piegato in quattro, un foglio. Il Santarella, ivi, comunicava d'aver mandato il Pestalozzi dalla Pàcori, accompagnato da un milite, per ulteriori accertamenti: lui, con un altro, era fuori a seguir le peste dell'Enea latitante, detto Iginio, che così chiamavano il Retalli. Aveva qualche speranza di raggiungerlo, vale a dire di chiapparlo e di poterlo ammanettare e tradurre ammanettato in caserma: non tuttavia la certezza. Ingravallo, alquanto contrariato, si tolse il cappello, da

67 « Esserino vivace, rabbiosetto ».

68 Sul romanesco *acchittà* « fermare ».

69 Mussolini.

lasciar traspirare un poco la capoccia, strizzò i denti: due duri gnocchi sulle due mandibole, a metà strada dalle orecchi, gli efecero sotto il riccioluto parruccone una specie de muso de bulldogge, già illustrato più volte. I due carabinieri non se ne impressionarono affatto. I carabinieri in tempo di pace, e in tutti i tempi le monache, sanno cavare dalle rispettive discipline quella perdurante fermezza che li fa indenni dai sobbalzi della cronaca se non addirittura dai terremoti della storia, della quale cronaca o storia, vada come vada, glie ne importa tanto quanto può meritare una cronaca o, peggio, una storia: e cioè un fico secco. « Sapete se la Crocchiapani Assunta », domandò Ingravallo, « di cui a mia comunicazione del 20, è già stata interrogata a domicilio? ».

« No, signor commissario ».

« E pecché? Sapite addó sta? Conoscete la località, voglio dire? ».

« A Tor di Gheppio, ha detto il maresciallo ».

« Quanto tempo ci vuole p'annà fin là? ».

« Co la macchina, signor commissario, una quarantina di minuti... e neanche ».

« Be' cominciamo da chella parte. Andiamo ».

L'appuntato fece chiamare un tizio, che doveva esser pratico di quella zona: un ometto secco, dal vestito nero come il vestito d'Ingravallo. Lo accolsero a bordo. Per arrivare a districar dal cortile della rocca la macchina, a culo indietro e in curva stretta e in salita, da inagugliarsi⁷⁰ poi nel toboga del Dazzèlio a marcia avanti, occorsero più caràche, in senso inverso ai descritti. Ingravallo, nero, seguìtava a strizzare i mascelloni: gli cigolavano i denti. Malediceva mentalmente alle gomme, ai fascioni, ai fascisti. Se avesse bucato, che ffigural con quello a bordo! Tutta la legione avrebbe riso pe trent'anni. La macchina d' 'a questura de Roma: con una gomma erniosa che fa fi-i, sul più bello, e cara grazia se la non si è ribaltata giù da un ponte. Ma la macchina andò: andava. Filava contro vento, con radi chicchi di pioggia ai cristalli: con dei sussulti impreveduti a certe zane⁷¹, a certe cunette non ancora verbalizzate dal Touring. Ulivi, e le lor fronde d'argento cenere, tuttavia poco si scotevano: imperlati dalla piovra della notte, o al primo sole rasciutti, e' dicevano la continuità chiara dell'anno di già pubere, di già tribolato in Ariete, odoroso d'un po' di stabbio ne le vigne, ne la bruna terra dei dossi, dei clivi. Trasvolava sopra i frumenti o i prativi appena erbiti la nuvola: e una subita paura era in loro, quasi di rispegnere nel verno: a quell'ombra veloce e pur temuta sembravano senza soccorso adattarsi, raggelare disperando. Ma l'ala di scirocco tutt'al contrario, falba, e tepida, nell'umidore scialbo del giorno: più che fiato di vitello a la stalla. Il tempo, a dolco, dava gli auspici del grano, de la battaglia del grano e del

70 « Infilarsi ».

71 « Cune », burlesco anticipo del sinonimo etimologico *cunette*.

granone e de le impennate del Somaro⁷² se ne strafotteva. Una brinata a fine marzo, pensò Ingravallo, poteva rovesciare Dio non lo volesse il presagio: gli ottanta milioni di quintali erano per discendere a trentotto. Il Mascellone Autarchico, per i suoi quarantaquattro milioni di ... soggetti, sì, bei soggetti, doveva caricar frumento a Toronto, ch'erano francesi diventati inglesi al Canadà: men-dicar maccheroni ai pellirosse. E Ingravallo strizzò e cigolò, dalla rabbia e dalla soddisfazione aggiuntate. Discesero al Torraccio, dove la sciroccata spegnendosi intepidiva: o ppareva. Svoltarono sull'Appia a li Due Santi, da doverla percorrere un buon chilometro a ritroso, cioè verso Roma, fino alla deviazione per Falcognana. Dopo un breve tratto di questa incontrarono l'anziate, e di nuovo svoltarono. Il vento cadde. Con la moto Guzzi del signor maresciallo Santarella, e con il motorizzato Pestalozzi, il carabiniere aveva dato per non improbabile o per quasi certo l'incontro: ma non li scontrarono per nulla. Un ciuccio, invece, carico di legni, e il relativo contadino sulla groppa, una mano alla coda: o un branchetto d'una quindicina di pecore, il pastore con l'ombrello verde, richiuso: il cane no, costa troppo. Un calesse: « è il veterinario di Albano », avvertì l'ometto. Guidava calmo, rubizzo, una coda di toscano spenta nei labbri, con guantoni spelacchiati. Dopo un po' più che due chilometri sulla strada anziate bisognò piegare a man destra: « di qui, di qui, per Santa Fumia », disse l'ospite. Per il ponte di Santa Fumia verso Tor di Gheppio e poi verso il Casale Abbrusciato. La straducola motosa discendeva: poi si rassodò: le carreggiate si dilatarono a pozze, colme, controluce, d'acqua livida, piombo fuso celeste argento, ove ne-reggiò l'ala d'un tuffolo⁷³, o d'una spersa ghiandaia. Pareva l'avesse poco dopo a doversi smarrire nelle terre, nel sollo⁷⁴. Valicò invece il binario (della ferrovia di Velletri) a un passaggio, simile a quello ch'era due chilometri più a nord, presso il ponte del Divino Amore. Fili d'erba, tra le due rotaie, si ergevano qua e là dalla breccia, da una traversina all'altra (di rovere), quasi che la via ferrata non servisse più, dopo aver servito un anno a Pio Nono⁷⁵. Fumacchi pesavano ancora a mezz'aria, immobili, come rappresi da magia: relitti d'una testé dissolta parvenza: bianchi, quasi ovatta, o d'un bianco irreale di vapore. La sagoma affumata del trenetto rimpicciniva in quel momento verso un arco lontano: accreditò di sé, del suo vanire, la fuga prospettica delle due rotaie convergenti: e somigliò il Nero Personaggio, e la garitta del vagone di coda il codónzolo, allorché ha licenza dalla incantatora e dispare con un sibilo a' suoi portici, sotto nero archivolto, nel monte: e nel silenzio della campagna e nel muto stupire delle cose, d'un'impronta di piè di capro è rimasto al sollo il sigillo, e poco solfo per l'aria.

72 Sempre Mussolini (anche il Mascellone). Si allude alla « battaglia del grano », condotta nel quadro dell'autarchia (autonomia economica) propugnata dal regime. Il *granone* è il granturco.

73 Piccolo svasso, uccello di palude.

74 Terreno in cui si sprofonda.

75 Promotore delle ferrovie, seppure tardivo, anche nel suo stato (cominciando dalla Roma-Frascati nel 1857). Il popolare santuario del Divino Amore si trova oltre l'attuale direttissima Roma-Napoli, che corre, sotto i Castelli, sensibilmente parallela alla Roma-Velletri.

« Tor di Gheppio è là », fece il volonteroso ometto indicando, « verso la masseria del Palazzo. La Crocchiapani abita là, in una de quelle case che vedete, il mucchietto a sinistra ». Emerso allora dalle ondulazioni di quella creta senza popolo, che le maggesi, a tratti, inverdivano, lo spigolo acuminato d'una torre si disegnò nel cielo come scheggia, d'un antico dente d'un'antica mascella del mondo. Le case dei viventi, mute nella lontananza dei coltivi, antistavano: ma un poco più di qua. Discesero.

« E la Pavona, la stazione? » domandò Ingravallo.

« Lu paese della Pavona è chillu »⁷⁶, indicò l'ospite ancora: « è là sotto, vede? chella è la stazzione. A traversà li prati, saranno venticinque minuti: e annà de bon passo. Ma se bagnamo tutti ».

« E la Roma-Napoli? ».

« Là », e si voltò: « so' tre chilometri emmezzo puro quattro: nun c'è che d'annà avanti co la machina. Quanto ar ritorno, poi, si è che lei, dopo Tor der Gheppio, avete d'annà puro a la Pavona, alora potressimo scegne fino a Casal Bruciato: a imboccà l'ardeatina, appunto. Prennenno su quella ne la dirizione d'Ardea s'aritrovamo subito, saranno du chilometri nemmanco, a Santa Palomba là dove ce stanno chelle antenne (le additò) che se vedeno dapertutto, fino da Marino. Là, si lei volete, s'incrocia su la strada de la Solforata e de Pratica de Mare: sicché, p'er Palazzo, potemo venì su diritti fino a la Pavona che in tutto, da Casal Bruciato, saranno sei chilometri o sette, a dì tanto. Co la machina una quindicina de minuti ». « E va buò »⁷⁷, disse Ingravallo, a cui quella toponomastica aveva procurato du strizzatine de mascelle: « a Tor di Gheppio, ora ». S'imbarcarono, andarono: al punto dove l'omino disse, dopo schizzate d'acqua e sobbalzi vari, discesero. Lasciarono la macchina col guidatore, che discese lui pure se ne andava discostando un momento, per suo conto. S'incamminarono lungo il sentiero che adiva diritto e non eccessivamente melmoso le tre case. Procedevano in fila detta indiana uno dopo l'altro, l'agente scerto Runzato avanti a tutti, poi Di Pietrantonio, poi Don Ciccio co le due mani dentro a le saccocce der pastrano: e parvero un collegio di necrofori, così neri neri nel chiarore aperto del giorno, che andassero a prendere il morto: e un po' di malavoglia, anche. « La Crocchiapani, chella stupida, ci ha già sentito arrivà », pensò Ingravallo, « e ce sta spianno 'e sicuro ». Difatti, come si arrivò di poi ad accertare, li osservava di finestra, dietro l'ante accostate, ove il romore dell'automobile l'aveva indotta a portarsi. Quando Ingravallo sollevò la faccia e Runzato fischiò e poi gridò: « polizzial dovemo entrà. Venite a uprì », la casa, la prima e più piccola, aveva un agente pe cantone. Ragazzi, polli, du donne, du cagnoletti bastardi cor codino arrotolato in alto, a pastorale, che je scopriva tutta la bellezza: non finivano più di guardare, d'abbaiare. Occhi lucidi, neri: stupiti su la me-

⁷⁶ Dialecto di tipo ciociaro. Il brav'uomo mescola i pronomi allocutori (*lei avete ecc.*).

⁷⁷ Apocope meridionale (di *buono neutro*) equivalente a *bu'*.

raviglia dei volti, e la povertà pressoché cenciosa delle vesti. « Chi ce sta? » chiese prudentemente Di Pietrantonio: « quanti so'? Ce so' ommini? ». « Ce sta una donna, cor padre », fece la più prossima delle contadine, che s'erano accostate quasi a recuperare i figlioli, o una gallina più pericolante. Questa, della Tina Crocchiapani, era una piccola casa quadrata, un po' disgiunta dal branco: una porticina chiusa, col numero civico 3, a piano terra. Davanti alla soglia alcuni piastroni di selce alquanto incavati dal passo e dalle scarpe, dai chiodi. Nessuna voce, dentro. Opachi, sonnolenti anni, dopo il rosa della scialbatura inaugurale avevano conferito ai muri uno squalore dilavato, e, dalla parte di tramontana, cupa ruggine, ombre: ch'era il canto a cui erano prima pervenuti quei signori. Nelle gronde non avea canale né parato alcuno di legno, detto mantovana⁷⁸: per modo che i tegoli, in sul contorno, gli pareva a Don Ciccio di vederli mozzi, o raffigurati in sezione: e facevano come una pieghettatura ondulata lungo il margine del tetto, un rustico ornato. Qualche fil d'erba dal po' di terriccio che s'era qua e là deposto sui tegoli, àuspice il vento. Stillava una qualche goccia, alla subita caduta iridandosi, dagli embrici divenuti neri negli anni: e precipitava pesantemente come fosse stata mercurio, a ferire ancora, a penetrare, torno torno, la compattezza bagnata della terra. Una finestra si uprì, la si richiuse: scheccherec-carono le dissennate galline. Troppo leni i pioventi, o informi, parevano discendere a onda: s'erano ammolati delle piogge e di poi di nuovo cotti e quasi enfiati nell'ardore: imputavano d'insicura arte i maestri: o era torto il tronco, nel solaio, che la durava da trave. A idea, sotto il terroso insistere di quella copertura avrebbe dovuto cedere, un bel giorno, e sfasciarsi e stiantare⁷⁹ in un subisso tutto il fracidume dell'ordito: o volar via tutto il tetto, anzi, a una soffiata di libeccio, come un cenciaccio non appena lo ha coscritto⁸⁰ la raffica. L'ante di legno, a le finestrine, una a chiudere, una a sbattere: senza pittura che pur fosse e di già putride o di già scheggiate nel tempo, nel vaporare eguale degli anni. In luogo d'un vetro carta unta, a un telaio, o un rugginoso ritaglio di bandone.

La porticina si dischiuse. Quando fu aperta al tutto Ingravallo si trovò di faccia ... un viso, un par d'occhi! nella penombra lustravano: la Tina Crocchiapani! « È issa, è issa », meditò non senza un batticuore composito: la stupenda serva dei Balducci, con lampi neri sotto le ciglia nerissime dove la luce albana s'impigliava, si diffrangeva iridandosi (la tovaglia bianca, spinaci) dai capelli avviluppati neri su la fronte quasi ad opera del Sanzio, dalle azzurre, ai lobi e sulle guance, dondolanti sciocaje⁸¹: con quel seno! a che il Foscolo avrebbe

⁷⁸ « Adornamento a forma di frangia o di cresta di metallo o legno colorato, lungo lo spiovente dei tetti delle case » (Panzini, *Dizionario moderno*). *Canala* (anche toscano) vale « doccia », « grondaia ».

⁷⁹ Forma toscana.

⁸⁰ Da *coscrivere* (« se n'è impadronita »).

⁸¹ Altro mirabile esempio di effetto ottenuto con mezzi eclettici (il periodo è intonato da una battuta dialettale, sia pure mentale): *albana* « dei Colli Albani »; *diffrangere* termine tecnico dell'ottica; *azzurre* ecc., ipèrbito di stile poetico; nel neologismo *sciocaje* (le vistose e fatue pietre degli orecchini) agisce forse anche *chic*.

conferito diploma di seno colmo⁸², in un accesso trubadorico-mandrillo, di quelli che lo hanno fatto immortale in Brianza. A cena dai Balducci, dalla signora Liliana! Il campo della dea nera e silente, per lei, ch'era stata così crudelmente separata dalle cose, dalle luci e dalle parvenze del mondo! E costei, costei era quella, quella (il sentiero del tempo si smarriva) che al presentargli sull'ovale ampio e mal proclive⁸³ del piatto tutto il cosciotto, tutto il rognoneggiante sincretismo⁸⁴ di una portata di capretto, o d'abbacchio a pezzi che fosse, avea lasciato rotolare sul candore tra gli argenti e i cristalli, d'un calice, o no, d'un bicchiere, il batuffolo di spinaci: avendone, dalla signora Liliana, quel richiamo accorato d'uno sguardo, d'un nome: « Assunta! ». La Tina, col suo volto come altra volta severo, un po' pallido, ma con un'inflessione di smarrimento negli occhi, lo guardò tuttavia fieramente, gli parve si riprendesse: due scuri lampi le pupille, di nuovo, lucide nell'ombra, nell'odore di casa chiusa dell'andito. « Signor dottó », fece, con uno sforzo: e stava per aggiungere dell'altro. Ma Di Pietrantonio la sgomentò, se pur lo avesse già notato di finestra, dopo l'agente che figurava condurre tutta la fila dei cappotti. Alto, e senza parole, questurinesco nei baffi, non era dunque la punizione paventata? comminata dalla legge? Ma di qual reato o di qual colpa, argomentò tra sé, ufficialmente, la potevano punire? D'aver sollecitato troppi doni, e d'averli avuti, dalla signora Liliana?

« Signor commissario Incravalli, che è? ».

« Chi ce sta in casa vostra? » le domandò Ingravallo, duro: duro quanto gli richiedeva d'essere, in quel momento, l'« altro » suo animo: a cui Liliana gli sembrò rivolgersi disperatamente chiamandolo, dal suo mare d'ombra: con lo stanco volto sbiancato, l'occhio dilatato nel terrore, fermo, per sempre, sui baleni atroci del coltello. « Fate passare, ho da vedé chi ce sta ».

« Ce sta mi' padre, sor dottó, che sta male: sta tanto male, poveretto! » e ansimava leggermente nello sdegno, bellissima, pallida. « A momenti me more ».

« E poi, dopo vostro padre, chi c'è? ».

« Nessuno, sor dottó Incravalli: chi è che cià da esse? m' 'o dica lei, si lo sa. C'è una donna de qui, de Tor de Gheppio, che m'aiuta a stà intorno ar malato ... si è che non vié quarche vicina, de chelle ch'avrete visto de fori ».

« Chi è, come si chiama? ».

La Tina pensò un poco. « È la Veronica, la Migliarini. Noi, qua, la chiamamo la Veronica ».

« Fate passare, in ogni modo. Andiamo. Su. Devo far perquisire la casa ». E la scrutò nel volto, con l'occhio fermo e crudele di colui che vuole smascherare l'inganno. « Perquisire? »: la Tina corrugò la fronte: l'ira le sbiancò l'occhio,

82 Le fanciulle di Brianza « di nera treccia insigni e di sen colmo », in un verso fra gli ultimi delle *Grazie* foscoliane; e il Foscolo è appunto uno degli idoli polemici di Gadda, da segnalare fra tanti contemporanei ammiratori fiduciosi.

83 « Goffamente inclinato ».

84 Scientifico-eroicomica definizione del ricco pezzo anatomico.

il volto, quasi ad un oltraggio imprevisto. « Hé, perquisire: perquisire ». E scostandola s' inoltrò nel buio verso la scaluccia di legno. La ragazza lo seguì, Di Pietrantonio dopo lei. Gli venne l' idea, là per là, che l' assassino di Liliana, oltre all' aver avuto dalla Tina indicazioni per lui utili, « indispensabili anzi: che dico, utili? » potesse aver affidato i gioielli a lei stessa: ... « alla fidanzata? ». Salivano. I gradini scricchiolarono. Tutt' attorno, fuori, la casa era guardata: tre agenti, a non contar l' ometto che li aveva guidati fino là. Quei due occhi neri e furiosi della Tina, Ingravallo se li sentiva puntati sulla cuticagna: se ne sentiva trafiggere il collo. Cercava, cercava di tirar le somme a ragione: di tirare i fili, si sarebbe detto, all' inerte burattino del probabile. « Come non era volata a Roma, la ragazza? Non aveva sentito il dovere? »: questa era un' idea coatta, ormai, nel suo spirito atrocemente ferito: « almeno al funerale?... Non c' era né cuore né anima, dunque, in lei, dopo tanto bene ricevuto? ». Era la contabilità dolorosa dell' umile, dell' ingenuo, forse. La notizia orribile, forse, non era pervenuta a Tor di Gheppio se non troppo tardi, e in quella solitudine ... il terrore aveva paralizzato una donnàcola. Ma no, una donna! E le notizie volano anche nella giungla, nelle steppe dell' Africa. Per un cuore cristiano l' ispirazione sarebbe stata un' altra. Sebbene, il padre moribondo ...

Il legno della scala seguì a crocchiare di più in più, sotto l' ascendente peso dei tre. Ingravallo, una volta in cima, pigiò sull' uscio, con una certa caritatevole prudenza. Entrò, seguito dalla Tina e dal Di Pietrantonio, in una grande stanza. Un lezzo, ivi, di panni sudici o di persone poco lavabili e poco lavate nel male, o sudate all' opere che la campagna, senza remissione, col novo tempo domanda: o anzi, in più, di feci male accantonate presso la degenza, così bisognosa di riparo. Due lunghi ceri pitturati nei colori vivi, blu rossi, oro, d' una tradizione coloristica non intermessa negli anni, pendevano a muro da due chiodi ai due lati d' un letto: l' olivo secco: un' oleografia, la Madonna blu con la corona d' oro, in una cornice nera di legno. Alcune seggiole di paglia. Un gatto di gesso, con un nastrino al collo, scarlatto, sul comò, fra bottiglie, scodelle. Accanto al male era seduta una vecchia, la gonna di rigatino a metà le tibie, con du scarpe de pezza senza lacci (e, dentro, li piedi) che teneva appoggiate sulla traversina della sedia, aperte a pantofola. Nel letto, ampio, sotto coperte lise e verdastre tegumentate in parte da una buona (e tepida, e chiara: dono di Liliana, argomentò Ingravallo) un corpicciattolo disteso, come un gatto secco in un sacco adagiato a terra: una faccia ossuta e cachettica posava nel cuscino, immota, d' un giallo-bruno da museo egizio: non fosse stato invece, l' albore vetroso della barba, che ne denunciò la pertinenza a non egizio catalogo, a un' era della storia umana sciaguratamente prossima, e, per l' Ingravallo di quei giorni, addirittura attuale. Tutto tacque. Non si capiva s' era un vivo o s' era un morto: s' era un omo o una donna, cui nel procedere fra le consolazioni della prole e della zappa in un turbinio di zanzare verso le nozze d' oro, le fosse spuntata quella barba: maschia barba, come solea dire, anche delle barbe femminili, il fondatore dell' impero

quinquennale⁸⁵. I due ceri, de qua e de là, sembravano attendere di venire infitti in adeguati candelai, appicciati da un pròspero⁸⁶ che misericorde mano governasse. Insofferente 'e chillo novo imbruoglio del genitore moribondo e tuttavia peritosa e pietosa, la immaginativa del dottor Ingravallo scalcìò, sgroppò, galoppò, udì e vide: vedeva e già già liquidava la bara senza drappo, d'assi pioppo, rifiorita di pervinche e di primule, circonfusa dei brontolari assolutori o della subita insorgenza di qualche frase cantata, o magari nasicchiata alla meno peggio tra le mormorazioni delle donne e l'odor buono dell' incenso, erogabile (con cuidado)⁸⁷ per parsimonioso dondolio del turibolo: a significare la gran paura avuta e il pentimento del morto, e l' implorazione e la speranza, tutt'attorno, dei vivi e superstiti, una volta chiusa e chiodata e ben martellata quella cassa: e insomma una certa serenità perzuasa in tutti i cuori, (mejo cusì che durà un antro mese a patire), nel mirare il legno, i fiori... fatti segno a le iterate spruzzatine dell' asperges: fra uno strusciar di suole e un cigolar di ferri sulle selci, ove ci fossero selci. Ma la realtà differiva ancora dal sogno: quelle immagini d'una pressoché delirante impazienza riguardavano il futuro, per quanto prossimo. Don Ciccio moderò il galoppo della smania, tirò le redini allo scalpitare della rabbia. Il degente, così risecco, appariva maturo per le somministrazioni postreme: l' eternità, medichessa infallante, era già china su di lui. Amorosa lo affisava (e alcuna saliva trangugiava) con lo sguardo soccorrevole e ghiotto di una crocerossina o di una infermiera un po' necròfila: occupata a detergergli d'una carezza lieve la fronte con la più remorante⁸⁸ sua mano: e con l'altra ed esperta, manovrando sotto le coltri e addirittura sotto il corpo fra l'osso sacro e la ciambella, aveva infine reperito il punto giusto ove potergli infilare il beccuccio, il cannòlo d'ebanite, per il serviziale della immunizzazione perpetua.

Strani borborigmi, sotto coperta, contraddicevano al coma, e più stranamente alla morte: davano l'impressione d'una miracolosa imminenza: che le lenzuola e le coperte fossero in sul punto di bombarsi, di enfiarsi: di lievitare e di gravitare ad alto a mezz'aria, sulla gravità rattratta della morte. La vecchia, la Migliarini Veronica, si stava ingobbata sulla sedia, impietrata in una rimemorazione degli evi che s'erano viceversa dissolti nella non-memoria: teneva una mano in una mano, da parer Còsimo pater patriae nel cosiddetto ritratto del Pontormo⁸⁹: pelle secca di lucertola, in viso, e la immobilità rugosa di un fossile. Non c'era, in grembo, ma le ci voleva, lo scaldino di coccio. Alzò gli occhi, gelatinosi e vetrosi nel color bigio, senza che interrogassero alcuna di quelle che a lei dovevano apparire delle ombre, né la ragazza né gli uomini. La quiete spenta della sua

85 Al solito Mussolini (il quinquennio va dal '36, proclamazione dell' Impero, al '41, occupazione inglese dell' Etiopia).

86 Romanesco e meridionale, « zolfanello ».

87 Spagnolo, « con cautela » (tacitamente corregge il « con juicio » del Ferrer manzoniano).

88 Latinismo, « indugiante ».

89 Ora agli Uffizi: « cosiddetto » perché, essendo nato il Pontormo trent'anni dopo la morte di Cosimo il Vecchio (1464), quel capolavoro è un ritratto ideale.

guardata si opponeva all'evento, come la immemore memoria della terra, da lontananze paleontologiche: straniando quel volto di azteca centonovantenne dalle acquisizioni della specie, dalle ultime così fregolesche⁹⁰ conquiste dell'occhieggiamento italiano.

Una padella di maiolica, come d'una clinica di prima classe, era deposta sul pavimento di mattoni, e neppure vicino a la parete: e nemmeno era sprovvista d'un qualche indecifrato contenuto, sulla consistenza, colorazione, odore, viscosità e peso specifico del quale tanto lo sguardo di lince come il fiuto di segugio d'Ingravallo non ritennero essere il caso di dover indugiare ad analisi: il naso, beninteso, non potette esimersi dalle sue naturali prestazioni cioè da quell'attività o per più acconcio dire passività papillante che gli è propria, e non ammette, hélas, interludio alcuno da inibizione, o mancato ufficio di sorta.

« È vostro padre? » fece don Ciccio a la Tina, guardandola, guardandosi all'intorno, e poi togliendosi il cappello.

« Sor commissario, mo 'o vedete com'è ridotto. Nun ce volevio⁹¹ crede: ciavete da crede, finarmentel » esclamò in tono risentito, e con occhi che parevano aver pianto, la bella. « Oramai nun ce spero più. È mejo pe lui e puro pe me, si me more. Patì a quer modo, e senza mezzi de denaro. Er sedere, parlanno co' rispetto, è ridotto a na piaga sola, è ridotto: un macello, povero padre mio! ». Cercava, pensò duramente Ingravallo, nel suo dolore cercava di valorizzare il papà, nonché il dietro guasto del papà. « E cià pure la ciambella de gomma », sospirò, « che senza quella j'avrebbe fatto infezzione er decùbbito. Ancora stamane a le otto je faceva male, tanto male, diceva. Nun poteva stà dieci minuti, se po dì. Adesso nun se move da tre ore: nun dice na parola: me sa che nun patisce più, de gnente po più patire »: si rasciugò gli occhi, si soffiò il nasetto: « perché nun sente più gnente, oramai, né bene né male po senti, povero padre... Er prete nun po esse qua prima dell'una, m'ha fatto dì. Ah, poveretti noi! » guardò Ingravallo, « si nun era la signora! ». Quella battuta risonò vuota, lontana. Liliana: era un nome. Sembrò, a don Ciccio, che la ragazza si peritasse d'evocarla.

« Sicuro! » fece stancamente, « 'a ciambella! » e si rammentò degli sfoghi del Balducci. « 'O saccio, 'o saccio, chi ve l'ha data: e pure chillo vaso », e vi accennò col capo, col mento, « e la coperta pure », guardò sul letto la coperta, « vell' ha dati... una ch' à avuto subito 'o compenso, p' 'a bontà sua. Nun far del bene, si nun è che vuoi avé mmaie, dice 'o proverbio. Cussì è. Nun parlate? Nun ricordate? ».

« Sor dottó, che m' ho da ricordà? ».

« Ricordatevi di chi v' ha tanto aiutato, mentre lo meritavate così poco ».

« Sì, li signori dov'ero a servizio: e perché nun me lo meritavo? ».

90 L'attore romano Leopoldo Frégoli (1867-1936), fu un popolarissimo « trasformista ».

91 « Volevate ».

« I signori! La signora Liliana, potete dire! ch     stata sgozzata da un assassino! »: du occhi, fece, che la Tina impaur , questa volta: « da un assassino », ripeté, del « qua-le », favell  curule ⁹², « aggio saputo il nome, il cognome!... e dove sta: e cosa fa ... » ⁹³. La ragazza sbianc , non disse a.

« Fuori il nome! » url  don Ciccio. « La polizzia lo conosce gi  chesto nome. Se lo dite subito », la voce divenne grave, suasiva: «   tanto di guadagnato anche pe vvoi ».

« Sor dott  », ripeté la Tina a prender tempo, esitante, « come j'  o posso d , che nun so gnente? ».

« Anche troppo lo sai, bugiarda », url  Ingravallo di nuovo, grugno a grugno. Di Pietrantonio allib . « Sputa 'o nome, chillo ca tieni c : o t'  o far  sputare 'o brigadiere, in caserma, a Marino: 'o brigadiere Pestalozzi ».

« No, sor dott , no, no, nun so' stata io! » implor  allora la ragazza, simulando, forse, e in parte godendo, una paura di dovere: quella che nu poco sbianca il visetto, e tuttavia resiste a minacce. Una vitalit  splendida, in lei, a lato il moribondo autore de' suoi giorni, che avrebbero ad essere splendidi: una fede imperterrita negli enunciati di sue carni, ch'ella pareva scagliare audacemente all'offesa, in un subito corrucchio, in un cipiglio: « No, nun so' stata io! ». Il grido incredibile blocc  il furore dell'ossesso. Egli non intese, l  pe' ll , ci  che la sua anima era in procinto d' intendere ⁹⁴. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizz , lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi.

92 Cio  in tono ufficiale, professionale.

93 Altra parodia manzoniana. Eco delle parole dell'oste, anzi della grida ch'egli cita: « nome e cognome, e di che nazione sar , a che negozio viene » ecc.

94 Cio  la confessione dell'assassina (solo in queste parole   accennata la soluzione del « giallo »).

ANTONIO PIZZUTO

ANTONIO PIZZUTO

Nato a Palermo nel 1893, vive a Roma. Dopo aver raggiunto un alto grado nell'amministrazione statale (è stato questore), è andato in pensione per scrivere i libri che meditava da decenni, libri che adibiscono in senso antitradizionale una vastissima cultura umanistica, linguistica e filosofica, così da farlo talvolta collocare, e in posizione eminente, nel quadro della cosiddetta avanguardia. Nel 1956 esce *Signorina Rosina*, nel 1960 *Si riparano bambole*, nel 1962 *Ravenna*, nel 1964 *Paginette*, nel 1966 *Sinfonia*; ultimo è *Testamento* (Milano, Il Saggiatore), ma già sono in elaborazione *Pagelle*. Si omettono altre prose di dimensioni minori, non di qualità inferiore.

Con *Rosina* e *Bambole* la fisionomia narrativa séguita a essere garantita anche al lettore comune: il primo narra le traversie d'un assistente edile (Bibi) perseguitato dal suo superiore gerarchico e da un'amante chiamata Compiuta, mentre lo proteggono persone o altri enti assai svariati che sempre recano il nome di Rosina, la zia Rosina o signorina Rosina che sul principio del libro muore ed è sepolta migliaia di chilometri distante (nel brano riportato qua sotto fa la sua ultima comparsa); il secondo ha aspetto più trasparentemente autobiografico, dall'infanzia a un immaginato ritorno nella propria città (« si riparano bambole », fra l'altro, nella casa di riposo che ospiterà il protagonista, detto qui Pofi) e addirittura nella casa dov'è nato. Esclusivamente autobiografica, fosse pure di autobiografia trasposta, o comunque ricavata dalla memoria, è però tutta la materia di Pizzuto. Ma da *Ravenna*, titolo puramente convenzionale (è una parola d'ordine che vi appare fugacemente), la maniera compositiva muta. Del libro, così poco conformistico, si discorre in *Signorina Rosina*, dove l'ingenuo Bibi continua a volerlo far leggere agli amici: « Era intitolato 'Ravenna'. Storico forse? No. Una guida della città? Neanche. Perché mai quel nome, dunque. Così. Come uno può essere chiamato Giacomo o Carlo. ... Certo manoscritto Ravenna, vera e propria empietà, insulto alla ragione e al buon gusto dicevano, tessuto di farneticamenti dai quali sotto il velo dello stile contorto e impuro, traluceva lo spirito della rivolta [così il principale] ». E nel primo passo si situa una descrizione di agnelli pronti per il macello, dei quali uno solo « restava impresso: è un privilegio il ricordo? ». In effetti *Ravenna* fonde ellitticamente in densi capitoli o coaguli senza accapo i momenti della vicenda, rappresentata da impressioni precisamente « privilegiate » e messe in parallelo: domina appunto lo stile paratattico o coordinante, come domina la frase nominale, sostituendosi non di rado l'infinito (forma nominale della coniugazione) o il participio o il gerundio al finito modo indicativo, sia poi l'infinito sostantivato o surroghi (come il cosiddetto infinito storico del latino) un tempo narrativo.

Questo suo procedere è da Pizzuto (*Paragrafi sul raccontare*, in appendice a *Paginette*) definito « narrare » e opposto a « raccontare » (verbo adatto alla narrativa naturalistica e storica della tradizione): « Raccontare è proporsi di rappresentare un'azione, cioè uno svolgimento di fatti, ma, anziché rappresentarli, il racconto in ultima analisi li documenta. Personaggi, eventi, dati psicologici, tutto si va pietrificando via via che lo si racconta. La narrazione vince l'assurdo di tradurre l'azione in rappresentazioni poiché riconosce che il fatto è un'astrazione [rispetto al flusso vitale]. Se i per-

sonaggi raccontati sono dei documenti, i personaggi narrati sono dei testimoni, la rappresentazione non è più offerta ab extra, come una planimetria sottoposta al lettore, ma scaturisce intuitivamente da ciò che legge, con una compartecipazione attiva». Corollario di questa posizione è detta la soppressione del passato remoto, attuata organicamente a partire da *Paginette*, che, come più tardi *Sinfonia* e *Testamento*, consta di poemetti narrativi indipendenti ma idealmente connessi (venti per ogni opera), muniti di titoli meramente tonali come in musica, sorta di composizioni di oggetti corrispondenti alla fenomenicità della memoria. È evidente l'affinità ai recenti sviluppi della pittura (in quanto ancora figurativa), e nell'ambito letterario alle maniere del James Joyce più maturo (peraltro senza monologo interiore) e del « nouveau roman » francese. Mentre il lessico, attingendo in pari misura e con totale elasticità a disparati settori, quotidiano e anzi caricatamente familiare, prezioso, tecnico (la loro convivenza dà luogo a un radicale umorismo), si apparenta alle procedure della più accesa espressività (si pensi a Gadda), la sintassi svolge le premesse conoscitive con estrema coerenza, facendo dell'enunciato un séguito di sostanze fuori dell'azione, cioè di nomi: non soltanto è soppresso il perfetto, ma in sostanza anche il presente, a pro d'un imperfetto che inscena una vaga « durata » (nel senso bergsoniano), e oltre alla categoria di tempo viene a cadere quella di persona, scomparendo con l'io il suo lirismo, che dei grandi autori include Proust. L'italiano di Pizzuto viene dunque stranamente ricondotto a situazioni che in parte rammentano le lingue classiche (dall'ablativo assoluto e dall'infinito storico del latino alla libertà della sintassi greca, soprattutto platonica), ma nell'essenziale portano addirittura lontano dall'indoeuropeo, per quell'attenuazione e tendenziale soppressione dell'opposizione fra nome e verbo che qualifica il cinese e lingue affini. È abbastanza singolare rilevare come Pizzuto sembri attuare più d'un postulato linguistico del movimento futurista (quale si delinea nel *Manifesto tecnico* qua addietro riprodotto), realizzando un ideale a cui né il Marinetti né gli altri futuristi, nella realtà modesti impressionisti tradizionali, riuscirono pari.

L'attività di Pizzuto (il cui editore era il Lerici di Milano) è qui documentata nei suoi due momenti principali: il primo, col penultimo capitolo di *Signorina Rosina*; il secondo, col secondo capitolo di *Paginette*, intitolato (ma i titoli, avverte l'editore, non erano nell'originale) *Ancora Lumpi* (il protagonista cerca e trova un modesto impiego temporaneo presso la direzione d'un grande albergo in una stazione climatica).

DA «SIGNORINA ROSINA»

DICIOTTESIMO

Dal penitenziario Bibi fu trasferito a lavori, che richiedevano anni, in un cimitero. Gli divennero familiari le distese di tetti rasente il piede fra viali larghi un palmo, ma deviava sempre al romore roco della cazzuola che raschia la calcina dal secchio, e ancora una volta appena erano percepibili sonorità di azzurre lavagne sfaldate; e svicolava, svicolava nel labirinto. Raccoltisi gli uomini della squadra per la refezione egli si appartava in siti dell'argine orientale prendendo lì, a cavalcioni o affacciato, il breve riposo. Di sotto si intersecavano a fasci i binari ferroviari con file di carri isolati rossi grigi neri bianchi verdi che minacciose

locomotive da lungi custodivano in massa. Sbucavano i treni e il terrapieno tremava. Da quel lato erano necessari due robusti muri di contrascarpa, affidati a Bibi. Già un fianco dell'ossario incominciava a spaccarsi. Venne l'ordine per lavorarvi giorno e notte. Egli si alternò con Mammelloni. Sudava nell'abituccio malandato, manifattura di uno, poveretto, con parecchio carcere ancora da espiare. Sull'imbrunire, di ritorno da quei lavori o direttovi, attraversava i riquadri attento ai suoi passi, ed ecco scattare su ogni pietra nelle lampade di devozione le luci: guai ad accenderle con ritardo. Il sommo della galleria a tramontana, tutto archi ricorrenti, riverberava l'illuminazione dorata come se là dentro vi fosse un trattenimento solenne. Fuori dal cancello poi, non lontano, fra le molte botteghe di marmorai c'era l'osteria con in fondo il posto all'aperto, dove sotto una polverosa e stentata pergola si trovavano alcune tavole; e di là dal recinto tutto lo spazio, fin quasi alle pendici della ferrovia soprastante, accoglieva veicoli a stanghe in su. La domenica vi spuntavano anche, risalendo lenti da esse, due minuscoli omnibus gialli trainati da asinelli. Questi erano tre, non più alti dei bimbi che divertivano nei giardini; l'ultimo faceva da retroguardia. Un omaccione a cassetta fumava la pipa; l'altro, il figlio forse, aveva più cuore. Alle volte un merci lunghissimo impennacchiato di bianco rimontava il cavalcavia intimando silenzio. A destra la stradicciuola incassata era fragorosa di ruote e di un allegro trottare verso le rimesse; lucerne di cocchieri sorpassando il muro apparivano or qua or là nel tragitto come recate in cima a picche. Bibi incominciava ormai a leggere i nomi sulle lapidi, a scoprirvi gli illustri, a impararne ignoti. Tutto finisce, era inciso in un marmo. Io sono la vita, era rammentato in un altro. E qui l'unica speranza, e lì una promessa di eterno dolore nel gran regno del tempo. Il venticello spirava su tutti quei giusti e magnanimi e sommi. Così severi ed incontenibili verso i viventi, che un nonnulla appanna od incrina, così larghi con gli altri. Egli ritrovò la pietra del suo generale dalla firma stupenda. Ancora, sì, ancora doveva comparire, seppur raramente, in comandi e uffici per fornire particolari circa decreti di scarico o dichiarazioni di essere o non essere mai stato a Volterra¹. Udito il suo indirizzo erano solleciti a brandire una chiave², né gli porgevano la mano congedandolo; ma prima ognuno aveva domande da rivolgergli: se fosse vero che raggiunta la tale o la tal altra età essi non ce la fanno ad oltrepassarla, se si poteva con certezza contare sull'immortalità. Qualcuno voleva da lui perfino consigli salernitani³. Sulla bocca altrui il tema radicale si trasformava in discorso indiretto, spoglio di immanenza, logico o contemplativo ma

1 A Volterra si trova un notissimo penitenziario (il geometra Bibi ha lavorato in edifici del genere). Il decreto di scarico, firmato da un generale di Corpo d'Armata, tale Ricci dalla firma stupenda, è al centro d'un episodio per cui Bibi era stato sottoposto a inchiesta dal direttore ora sostituito: «egli, sotto le armi, aveva il magazzino in consegna», ma la firma sotto il decreto gli era piaciuta tanto che aveva trattenuto il documento piuttosto che servirsene per ricevuta.

2 Per scongiuro (Bibi lavorava in un cimitero).

3 Cioè medici.

estraneo, semplicemente curioso ⁴. Qualcuno gli diceva grazie. Tornato solo Bibi da una panchina seguiva il gran traffico delle formiche. Un lombrico si dirigeva stentando verso l'altra sponda. Egli lo pigliò e lo depose alla mèta. Anche qui un grazie? Invece rimase immoto, atterrito forse; gli sarà sopraggiunta poi una impotente collera: fatto sta che rimessosi in movimento si avviò al punto di partenza. Bibi andò oltre. Percorse un vialetto a lui nuovo. Due sfingi di pietra grigia custodivano una gran tomba racchiusa fra pareti lucenti sotto la volta a tempietto, col piccolo altare in fondo e lo stemma nel centro dell'architrave, stemma che era poi quello mediceo dimezzato ⁵. Sullo scalino egli scorre un vecchio signore chino a rinchiudere il cancello. Pareva, era anzi il capo. Bibi gli si appressò. Sono Conte, disse inchinandosi. Bravo, fece il capo ⁶. Conte il geometra, chiami Bibi. Capisco, fu la replica. Sorveglio i lavori qui. Si faccia onore, come ha fatto sinora, concluse allontanandosi Sua Eccellenza. Bibi si inchinò un'altra volta. Poi lo raggiunse. Porrò sempre fiori, gli promise. Grazie, rispose il capo senza volgersi. C'era vicino al crocicchio una vasca. Lì egli poté ottenere qualche rosa che andò a situare su quella soglia. Terminata la cena, prima di rientrare, fece la consueta passeggiatina. Arrivava fino alla Porta Vecchia tornando dall'altro lato pel gran viale. Sotto gli alberi separate stavano sempre due o tre donne vestite di rosso o fragola. Si inoltrava l'ora dei solitari viandanti, delle bestie randage. Un piccolo cane fulvo incominciò a seguirlo. Lo raggiungeva lo guardava spariva, gli era appresso. Mentre Bibi schiudeva la porticina venne innanzi alquanto ed attese. Anelava movendo morbidamente la coda. Bibi si introdusse lesto lasciandolo al di fuori. La bestiola sentiva che egli era lì dietro. Soffiò e risoffiò, raspava, mugolava. In punta di piedi Bibi retrocesse; prese il cammino consueto fra tanti marmi. Il suo passo a tratti risonava. Dalle lanterne colorate le fievoli luci rischiaravano in basso qualche parola: Pace, Prece, Giace, MDCCC, Antonia; intorno intorno biancheggiavano forme e masse spettrali. Un chiaro sereno e dolce apparve alla svolta. Non il bagliore rossastro di dove si lavorava, né un prodromo lunare o il riflesso di qualche lume: era ampio, diffuso, persistente, a mezz'aria; veniva verso lui. Egli si trovò fra le lucciole che innumerevoli volteggiavano senza lambirlo traversando quel buio. Incantato Bibi dal suo sedile fissava la silenziosa fiamma fosforescente, tutta balenii azzurrognoli. Dicono che è questa l'ora dell'amore ⁷. Già il transito finiva. Una fioca voce lo chiamò a nome. L'ombra gli stava accanto, a manca, deforme, rattrappita, così. Zia Rosina, egli balbettò, zia Rosina, signorina Rosina. E insolitamente pianse. Non doveva guardarla, né toccarla. Poter rammentare le sue parole. Tanto viaggio perché?

⁴ Cioè: il discorso sulla morte dagli interlocutori di Bibi era fatto in modo generale e accademico, non riferito ai soggetti direttamente toccati.

⁵ Lo stemma dei Medici contiene sei palle.

⁶ Non il direttore dunque, ma il capo in assoluto (che si chiama, risulta prima, Colleoni), da interpretare press'a poco come un ministro: egli aveva difeso Bibi contro il passato direttore. Conte è il cognome di Bibi, ma il capo, equivocando, risponde come se Bibi avesse vantato un titolo nobiliare.

⁷ La luce di questi coleotteri agisce infatti come richiamo erotico.

Ma ritornerà, zia Rosina? Ritornerà? Basta pensarmi. Pensare è chiamare. Dove si era seduta dianzi batteva la luna ormai. I raggi passando gli erti rami diedero loro risalto, e cipressi e tuie levavano al cielo miriadi di palme, miriadi e miriadi di dita.

DA «PAGINETTE»

ANCORA LUMPI

E una buona volta egli si ritrovava forse entro lo scompartimento di allora, esclusione impossibile con l'occamismo che fa ¹, in viaggio, nottetempo, ristretto da sonnacchianti, ove prossima alcuna maggior stazione le ruote ad intradarsi tra il folto ramificare, poco giù scorrevoli viuzze vuote, rari fanali, tutte chiuse gelosamente persiane smeraldo, unica finestra illuminata nella ratta ² traversa, appena tre ore avanti alba, soste interminabili, attribuire seco l'altrui moto, riprenderne ³, le alterne sonorità espante o smorzate secondo sbocchi improvvisi imbocchi. Che giunto nella mattina primaverile, in filari platani giganteschi ancor spogli, seguiva la piazza col teatro, ma a destra, sopra l'erto argine, quella passeggiata lungo il sassoso ampio letto scorso da cento rii fervidi, stupenda, fra araucarie cedri continue aiuole, ivi nuvolosi i colombi verso lo spargitore ⁴, rattrate le zampine vermiglie ingordi poi sazi, dopo alquanto indugio con recidive croniche laringiti ⁵, volarsene via, dismessi merli e passerì ben pasciuti, sulle dorature del gran casino. A guardare in alto per tutte le circostanti pendici biancheggiavano ville specule colonnine terrazzi. Opposito l'enorme orologio bruno e oro nell'ocra del campanile. Ma Lumpi raccattava la sua valigia riavviandosi. Di là dal ponte in arduo crocicchio col passeggio fluviale c'era una via declive cui al margine posta e chiesa si confrontavano. Eccovi l'assolata traversa, meli sfarfallanti, lontano gigantesche alberete, dai parapetti il paese irrompere e fuggire per la sommessà galleria acque limpide incanalate, al cantone una solitaria ginestra, le palme sottovento della cameropsia ⁶ rivocatorie. L'albergo, balconi e logge sparsi di parasoli celesti e rosa, appariva in fondo oltre l'aperto fiorito: qui due esili pini, due cipressetti, palmizi entro prode multicolori, sul pavimentato rosse

1 Cioè: date le vigenti dottrine per cui il probabilismo statistico ha sostituito le leggi di natura. Le teorie del trecentista francescano inglese Guglielmo di Occam (Ockham) precorrono infatti la logica moderna.

2 « Che passava rapidamente ».

3 Nella prima di queste due infinitive (coordinate alle tante altre più letteralmente nominali) si allude all'impressione del viaggiatore che, fermo in una stazione, crede, vedendo muoversi un treno, che in moto sia il suo; nella seconda, alla ripresa effettiva del moto.

4 Di grano.

5 L'intervallo nella pastura dei colombi è interpretato come un periodico mal di gola.

6 La *Chamaerops humilis* (palma nana o di san Pietro).

altalene ombrelloni gialli, prime bionde straniere già tinte in bambola⁷, accoste⁸ le argentee ciglia, ai tavolinetti imbanditi nel buon silenzio talora una gallinacea⁹ risata, tinnire di cucchiaini. L'importante portiere, chiavi per onorificenza¹⁰, delibava la busta in esibizione recto e verso¹¹ con aria meditativa, ma il signor direttore, già, ecco, il signor padrone, sì, il signor Luis, proprio lui, era fuori. Non lo sappiamo. Non so. Non saprei dirle. Può darsi, interrotto ora pel telefono, qui un tradurre ottonami e lingua, ora col signore tutto protuberanti ordeggi, vool, dicevo, ora, avvicendatasi Frau, a trarre pallottolute chiavone di sul medagliere, lettere dalle caselle, parlare etrusco o sumero, gli occhiali su giù su fra naso e lo squadernato registro, ravvisava il povero Lumpi, nella pausa fugace somministrandogli nuovi forse, credo, non credo¹². Di poi attesa incerta confinato dietro una quinta in cui vasellame, fra sala da pranzo e cucine, ben dotti odori, via va per apparecchiare, un numero su ogni tavola. Presto, vanguardia, solleciti commensali, non tardo il grosso¹³, ultimi gli scarsi inappetenti; su taciti passettini ancille, camerieri anche, con lucenti vassoi, i suoni pneumatici nello stappare. Adagio la dama in lilla e ametiste toglieva alla trota il superbo manto imperiale azzurro¹⁴ dal molle strascico denudandone nivee carni, sol integro traverso l'estremo del piatto quell'erto capo sorpreso, una spalancata bocca a suggerire vita, gola avida, tesa, chirurgica. Nel tempo, tovagliuoli rimossi, mense distolte, satollo chi più chi meno ognuno moveva per il caffè, subito lo sparecchio, un rapido rifluire in cippi porcellane e cristalli, al vertice le posate¹⁵, senza più guanti, nessuna, pur le prodighe di sapienti sguardi, che giunta dinanzi Lumpi susurrasse gradisce, dargli da assaggiare un'ala del misterioso fenouil¹⁶, pane e mortadella semmai. O sedutasi infine al desco, là dirimpetto, invitarlo gentile, vuol favorire? Grazie sì o grazie no? Via i complimenti fra noi; e scegliere, che peraltro non c'erano, i maccheroni. Ella appena colta l'occhiata di lui, ratta avviava al tramonto le iridi viola, non senza contraccambi, pur anticipati spesso, onde lungo la tavolata operosi i gomiti fra osservatrici ed osservatori, sornioni;

7 Del biondo chiaro delle bambole.

8 Trasformazione, mediante la concordanza, dell'avverbio in aggettivo, tipica di Pizzuto (cfr. *che-ticbelli* in *Sinfonia*) e significativa della nominalizzazione degli indeclinabili.

9 Sia per somiglianza acustica sia per stupidaggine.

10 Con la doppia chiave del portiere ricamata sul bavero.

11 Cioè: guardava dai due lati la busta contenente la lettera di presentazione.

12 La rappresentazione eroicomica del portiere implica i suoi compiti ordinari, elargiti con maestà: ricevere e smistare telefonate, dare o prendere lettere e chiavi (in alcuni grandi alberghi munite di dischi ed emisferi di metallo: «ottonami», «protuberanti ordeggi», «pallottolute chiavone»), usare lingue straniere (*vool* [trascrizione di *wohl*, «bene»] e *Frau* alludono al tedesco, ma il limite caricaturale è rappresentato dall'etrusco e dal sumero, la lingua sacra dell'antica civiltà assiro-babilonese, come lingue tanto misteriose da esser morte). Più sotto diventerà l'*astratto* («assorto, distratto») *ministiro*.

13 Dei clienti del ristorante (la metafora militare è intonata dall'avanguardia, anzi letterariamente «vanguardia»; come le cameriere sono latinamente «ancille»).

14 Di quella che nella gastronomia francese si chiama «truite au bleu» (tedesco «Forelle blau»), per il colore che la trota, buttata viva in acqua bollente, acquista.

15 I «cippi» sono quelli dei piatti e bicchieri ammuccati.

16 «Finocchio (lessato)», in francese nel testo del menù e quindi oscuro a Lumpi.

ma erano due occasi¹⁷ affatto diversi: in lei esprimendo esso, qual già studiava Aristotele cui rimandiamo, il languore trascendentale laddove nel deboletto Lumpi, più che altro, quello fisiologico. Egli scuoteva l'orologio, tosto in ascolto e a ricaricarlo con atti di sfarinare¹⁸, leggersi sulla mostra¹⁹, che lancettina infingarda, mai sempre scoprirla immobile, sotto tale sguardo molesto riprendere malvolentieri l'ambio²⁰. Dopo velocità immani, con altrettanta lentezza internandosi dai finestroni il sole avanzava impercettibilmente verso di lui a investire scarpe e bagaglie, passatele era giù entro l'andito, oltre, nel tinello ormai tacito, sopra i rami rigovernati subito rifulgenti. Poi l'astratto ministro, giuntogli il cambio, sul punto di andarsene imbattendosi in Lumpi oh, è appena arrivato, sì, giusto un attimo per la doccia, scorrere poca posta, firmare e mettersi a tavola, non ne ho avuto tempo, ora riposa. Gliene riparlerò stasera. Infine il signor Luis in persona. Leggeva la commendatizia al lume addolcito da una ventola nilo²¹. Si accomodi. Quasi che non bastasse quella gran seduta. Non altre luci, silenzio, nell'oscurità scansie di volumi lussuosi, due tre poltrone, anche qualche piccola tela, presso la scrivania accovacciato sul tappeto, da appena scorgersi, stava muto un cagnetto, è Tin, il mio piccolo Tin celebre, ne parlava triste più che con compiacimento pur togliendolo in braccio, celebre davvero, gli mandano cartoline dall'estero, auguri e saluti. Rispondo io, a signorine e contesse che anno per anno, impazienti di rivederlo tornavano prima che le rondini, con gualdrappine, coperte ricamateglì là lontano, all'ora di ripartire quanti pretesti, altri abiti su misura, ricerche in biblioteca, lacrime e baci sporgendosi, vessilli i minuscoli fazzoletti. E per tutto il lungo soggiorno, ogni mattina ad attenderne dinanzi l'uscio l'irrompere dall'appartamento, scansarle, giravoltolare dovunque poiché in essi correre qua e là annasando è come per noi leggere i giornali. Era un bassotto color pendepisse²², i piedini alla cipendel²³, muso da impiccione. Una finta. L'altra. Preso destramente, mo da costei o colei, appena libero, a rimuovere quasi da sé residui impalpabili, scuotere ben bene le orecchie con un vellutato frullio, ah incorrere in nuova cattura. Poi apparso il signor Luis precipitarglisi incontro, umile e festante, mirarlo da terra terra, lassù egli a cavallo, questo tutto guardingo, o gli era compagno di camminate, assiduo e discreto fino a assopirsene entro l'elegante studio, ma lesto scodinzolando per esser tratto su in macchina, ristarvigli allato, iure²⁴ condividere i solitari pasti. Tutto ciò ahimè alle memorie.

17 Gli sguardi languidi che si scambiano la signora desiderosa d'avventura e l'affamato Lumpi.

18 Per la minuta periodicità del gesto.

19 « Quadrante ».

20 Per l'andatura intermittente delle lancette.

21 Cioè « verde nilo » (cfr. sopra *persiane smeraldo*).

22 Trascrizione, tipicamente pizzutiana (cfr. sopra *wool*), del francese *pain d'épice*, specie di pan pepato.

23 Trascrizione dell'inglese *Chippendale*, stile di mobili georgiani settecenteschi, così chiamato dal suo inventore, Thomas Chippendale, fortemente influenzato dal gusto cinese.

24 Latino, « a ragione ».

Vecchio ormai Tin, quasi sordo, occhi perle ²⁵, chiamato finiva contro il muro, come cavargli la sete, umettare almeno, nulla più se martiri, tenebre, quel respiro. Neanche se ne accorgerà, gli dicevano. Perché indugiare. Per che. Altro non rimane. Ascoltava. Ma tanti, quasi ogni giorno, e voci sommesse, caute, d'arte inintelligibili. Andiamo. Là. Ma adagio. Ravvolto sulle ginocchia di lui, a tasto l'ultimo Tin arido cercava baciare le dita inserite in continuata carezza, come se volesse esprimergli grazie, fu una vita felice, più non mi potevi; di là dai cristalli gli alberi in fila, per distese la medica, Lumpi malcerto alla guida, il cancello coi glicini, quale soglia, venire avanti la bianca infermiera, passarglielo sulle braccia fra cenni e gesti, coperto del mantellino, varcava oramai il battente candido cui nella vetrata lattea una runica ²⁶ croce verde. Tintinni di campanella remota. Ella riappariva accennante il capo di sì. E arrivatalo sì, in un istante, anzi meno, né l'ha compreso o sentito. Non soffre più. Dorme, pare, se vuol vederlo. Il ritorno in due. Spirava l'interinato ²⁷. Con ampie attestazioni di buon servizio e lettera lusinghiera, peraltro essendo in riparazione alcuni piccoli guasti determinatisi nella nera automobile (rottura del differenziale, scassata la scatola, semiassi divelti, bronzine fuse ergo bielle a Patrasso ²⁸), il signor Luis presentava a un amico importante, non senza buon viatico Lumpi, così come le fiabe indirizzano da vecchina a vecchina, da mago a mago, to' prendi questa noce, se la aprirai, eccoti stivali fatati, l'anello dell'invisibilità, ti do una conchiglia, soffiaci se mi vuoi.

²⁵ Esempio di apposizione (sostantivo) divenuta attributo.

²⁶ Tra i segni degli alfabeti runici (germanici e specialmente scandinavi) alcuni hanno forma di croce: cui qui si compara la croce verde della clinica veterinaria.

²⁷ Lumpi era stato assunto come sostituto dell'autista.

²⁸ « In rovina » (Lumpi ha massacrato tutta la trasmissione: la scatola è quella del differenziale).

INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE
COMPLEMENTARI

È superfluo in questa sede un rinvio alle storie letterarie e alle bibliografie generali, che tutte toccano più o meno estesamente anche del nostro periodo; mentre in prima istanza è senz'altro da evitare che ai fatti e ai testi si sovrapponga precocemente, come per i secoli più antichi, il cumulo delle interpretazioni critiche, tanto più che molte delle autorevoli sono direttamente documentate o citate (sotto: Capuana, Croce, De Lollis, Petrini, Gargiulo, Debenedetti, Gramsci, Borgese, Serra, De Robertis, Cecchi, Bo ecc.). Si segnala tuttavia, come l'opera in questo momento più aggiornata, il vol. VIII (1968), *Dall'Ottocento al Novecento*, della collettiva *Storia della letteratura italiana* del Garzanti di Milano; mentre per anni più recenti abbonda d'informazioni la *Storia della letteratura italiana contemporanea* (1940-1965), d'impostazione marxista, di Giuliano Manacorda (Roma, Editori Riuniti, 2^a ed. 1968). Su singoli generi orientano, e al solito non importa (ma va avvertito) che l'esegesi possa eventualmente divergere da quella qui presentata: per la lirica, *La poesia italiana del Novecento. Da Gozzano agli Ermetici* di Gianni Pozzi (Torino, Einaudi, 1965); per la narrativa, *I narratori (1850-1957)* di Luigi Russo (3^a ed., Milano-Messina, Principato, 1958); per la critica, *La critica letteraria contemporanea* dello stesso autore (nuova ed., Firenze, Sansoni, 1967).

Nell'ambito delle opere di carattere enciclopedico, si possono raccomandare, per bontà di notizie ed equilibrio di esposizione, le voci del *Dizionario Enciclopedico Italiano*, e su scala specializzata i 4 volumi, più 1 di Indici, del *Dizionario universale della letteratura contemporanea* (Milano, Mondadori, 1959-1963). Omette pressoché totalmente i viventi il *Dizionario Letterario Bompiani delle Opere e dei Personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature* (in 9 volumi, più 1 di Indici e 2 di Appendice) e *degli Autori c. s.* (in 3 volumi: il tutto, Milano, 1946-1966).

Una bibliografia ragionata fornisce, per quasi tutti gli autori qui raccolti, la serie *Letteratura italiana* della collezione *Orientamenti culturali* (Milano, Marzorati): più esattamente le sezioni *I maggiori*, II (1956); *I minori*, IV (1962); *I contemporanei*, 2 voll. (1963), più il *Repertorio bibliografico aggiunto ai « Contemporanei »* di Artal Mazzotti (1964). Schede sono riunite anche da Enrico Falqui, *Pezze d'appoggio antiche e nuove. Appunti bibliografici sulla letteratura italiana contemporanea* (3^a ed., Roma, Casini, 1951), da integrare mediante la *Bibliografia dannunziana* (Firenze, Le Monnier, 2^a ed. 1941).

Un ottimo strumento di prima informazione è fornito dalle antologie, alcune delle quali eccellenti. Diventati ormai classici i *Poeti d'oggi (1900-1925)* di G. Papini e P. Pancrazi (Firenze, Vallecchi, 2^a ed. 1925; la 1^a era del 1920) e i più pragmatici *Scrittori Nnovi. Antologia italiana contemporanea* di E. Falqui ed E. Vittorini (Lanciano, Carabba, 1930), a cui vanno aggiunti, del solo Falqui, *Capitoli (Per una storia della nostra prosa d'arte)* (Milano-Roma, Panorama, 1938), una menzione particolare merita la *Lirica del Novecento* di Luciano Anceschi e Sergio Antonielli (Firenze, Vallecchi, 1^a ed. 1953), da integrare coi *Poeti antichi e moderni tradotti dai lirici nuovi*, a cura dello stesso Anceschi e di Domenico Porzio (Milano, « Il Balcone », 1945). Risalendo all'Ottocento, molto utili sono per la narrativa i *Racconti e Novelle dell'Ottocento* scelti da Pietro Pancrazi (Firenze, Sansoni, 3^a ed. 1943), per la lirica i *Poeti minori del secondo Ottocento italiano* a cura di Angelo Romanò (Parma, Guanda, 1955) e i *Poeti minori dell'Ottocento italiano* di Fer-

ruccio Ulivi (Milano, F. Vallardi, 1963). Ma la più ampia e più riccamente attrezzata raccolta è quella che figura nella collezione dell'editore Ricciardi (Milano-Napoli) *La letteratura italiana. Storia e testi*: i 2 tomi di *Memorialisti dell'Ottocento* a cura di Carmelo Cappuccio (1953-1958), i 2 di *Poeti minori dell'Ottocento* a cura di Luigi Baldacci e, per il II, anche di Giuliano Innamorati (1958-1963), i 5 di *Narratori dell'Ottocento e del primo Novecento* a cura di Aldo Borlenghi (1961-1966); la collezione importa anche un tomo ciascuno per il Verga, a cura del Russo (1955), per il De Sanctis, a cura di Niccolò Gallo (1961), per il D'Annunzio, a cura di Mario Praz e Ferdinando Gerra (1966). Si aggiungano, tra le sillogi minori, i *Racconti lombardi dell'ultimo '800* a cura di Giansiro Ferrata (Milano, Bompiani, 1949) e i *Racconti della Scapigliatura piemontese* a cura del presente antologista (ivi, 1953).

Poiché un'importanza particolare spetta alle riviste, importanti servizi rendono due collezioni antologiche: « La cultura italiana del '900 attraverso le riviste » (Torino, Einaudi, I e III 1960, IV 1961, V 1962, VI 1963), I. « *Leonardo* » « *Hermes* » « *Il Regno* » (a cura di Delia Frigessi), III. « *La Voce* » (1908-1914) (a cura di Angelo Romanò), IV. « *Lacerba* » « *La Voce* » (1914-1916) (a cura di Gianni Scalia), V. « *L'Unità* » « *La Voce politica* » (1915) (a cura di Francesco Golzio e Augusto Guerra), VI. « *L'Ordine Nuovo* » (1919-1920) (a cura di Paolo Spriano); « Collana delle riviste letterarie e artistiche del Novecento », diretta da Oreste Macri (S. Giovanni Valdarno-Roma, Luciano Landi, 1961), I. « *Il Frontespizio* » 1929-1938 (a cura di Luigi Fallacara), II. « *La Voce* » 1908-1916 (a cura di Giansiro Ferrata). Ma sotto la ragione del Landi (Firenze, 1955) era già uscita « *La Ronda* », antologia a cura di Giuseppe Cassieri; mentre il Lerici di Milano ha stampato un' *Antologia di « Solaria »* (con un fascicolo di indici) a cura di Enzo Siciliano (1958; un libro dallo stesso titolo avevano già pubblicato i Fratelli Parenti, editori della rivista, Firenze, 1937) e « *Il Politecnico* », *Antologia critica*, a cura di Marco Forti e Sergio Pautasso (1960). Inoltre: *Le riviste di Piero Gobetti*, a cura di Lelio Basso e Luigi Anderlini (Milano, Feltrinelli, 1961). Una minuscola antologia si ha perfino per « *La Libria* » di Novara (1928-1930), a cura di Raul Capra (Edizione Novaria, 1960). Indispensabile l'*Indice della « Voce »* e di « *Lacerba* » a cura di Enrico Falqui (ora nelle Nuove edizioni Enrico Vallecchi, Firenze, 1966); il medesimo critico ha ristampato (ivi, pure 1966) *Tutte le poesie della « Voce »* (non sostituiti per la seconda parte i suoi *Indici di « Lacerba »* e « *Lirica* », Roma, Libreria Ulpiano, 1938). E non si trascurino le raccolte di documenti *Il tempo della « Voce »* di Giuseppe Prezzolini (coedizione Longanesi-Vallecchi, Milano-Firenze, 1960) e *Romain Rolland et le mouvement florentin de « La Voce »*, a cura di Henri Giordan (= Cahiers Romain Rolland 16, Parigi, Albin Michel, 1966); varie testimonianze sono pure nel volume *L'Otto-Novecento* della Libera Cattedra di Storia della civiltà fiorentina (Firenze, Sansoni, 1957).

Rinunciando a qualsiasi tentativo di bibliografia monografica, a cui possono provvedere gli scritti indicati, si vuole però segnalare un libro d'insieme d'interesse generale quale *La psicanalisi nella cultura italiana* di Michel David (Torino, Boringhieri, 1966), e d'altra parte le collettive *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea* (Padova, Liviana, 1966 = 1° dei *Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano*: su Rèbora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese). Inoltre, di Pär Bergman, « *Modernolatria* » et « *Simultaneità* ». *Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale* (= Studia litteraria Uppsalsensia 2, Uppsala, 1962).

Varie pregevoli collezioni sono ora dedicate a ristampe o a studi di materia tardo-ottocentesca o novecentesca. Siano rammentate almeno « Biblioteca dell'Ottocento italiano » diretta da Gaetano Mariani (Bologna, Cappelli) e « Civiltà letteraria del Novecento » diretta da Giovanni Getto (Milano, Mursia). Utilissima anche la collana di biografie « La vita sociale della nuova Italia » diretta da Nino Valeri (Torino, U.T.E.T.).

G. C.

INDICI ANALITICI

a cura di Roberto Bigazzi

Questi indici hanno per oggetto la materia dei «cappelli» e delle note, con l'eccezione, per le parti antologizzate, dei saggi su autori o temi particolari, di cui viene registrato l'argomento complessivo. I singoli lemmi offrono una trattazione analitica ed eventuali suddivisioni interne soltanto quando i riferimenti sono numerosi; tali indicazioni, che segnalano spunti anche minimi, vogliono orientare solo sommariamente il lettore, invitandolo al testo. Per gli altri lemmi non analiticamente dichiarati, l'aggettivo o il sostantivo è di solito conglobato sotto il nome o sotto il concetto relativo quando attestato, altrimenti appare in forma autonoma.

Nel primo indice sono registrati i nomi propri, le opere adespote, le riviste e i quotidiani, le correnti e i movimenti nonché i concetti letterari, artistici, filosofici, politici, ecc. Sono stati inoltre inseriti lemmi quali *narrativa*, *poesia*, *prosa*, ecc., per permettere al lettore di seguire alcune linee principali. Non abbiamo separato il nome proprio dall'eventuale movimento o aggettivo o sostantivo ad esso collegato (ad es. *Manzoni*, *manzoniano*, *manzonismo*), né le accezioni storiche dei vari «ismi» e concetti da quelle categoriali o metaforiche. Infine, la scheda di ogni autore antologizzato non accoglie la trattazione della sezione che gli è dedicata (facilmente ripercorribile).

Nel secondo indice, oltre ai metri, alle forme metriche ecc. (le singole schede, a fine di sottolineare frequenze e rapporti, non sono suddivise in categorie — *sdrucchiolo*, *piano*, ecc. — tranne il caso di *rima*), compaiono elementi grammaticali, sintattici e «retorici» in genere, con attenzione particolare all'aspetto stilistico; anche qui sono state inserite voci largamente comprensive, quali *costanti strutturali*, *istituti narrativi*, *istituti linguistico-stilistici*. I lemmi, al solito, possono avere valore proprio o metaforico.

L'*indice lessicale*, infine, registra le forme (in quanto annotate) così come appaiono nel testo. Alcuni lemmi non compaiono in questa sezione perché riassunti nella relativa categoria dell'*Indice II* (ad es. i *latinismi grafici*).

La virgola separa riferimenti diversi, la sbarra distingue quelli puntuali in serie e la lineetta i termini estremi di una trattazione; il neretto segnala la trattazione principale riguardante il lemma, o, se precede gli altri riferimenti, la parte relativa nell'antologia.

R. B.

I - INDICE DEI NOMI, DELLE RIVISTE E QUOTIDIANI E DEI CONCETTI NOTEVOLI

Abba, Giuseppe Cesare 239-240; 893.

Acri, Francesco 600.

Action Française 522.

'Ādil, al-Malik al (Safadino) 429.

Agilulfo, re dei Longobardi 1064.

Agostino di Giovanni 109.

Ahrens, Heinrich 12.

Alain-Fournier (Henri Fournier) 982.

Alberti, Leon Battista 86, 518.

Aleardi, Alearo 126, 132, 239.

alessandrino 87, 252, 319.

Alessandro Magno 293 sgg.

Alfieri, Vittorio 34, 485, 508.

Alfonso Maria de' Liguori, santo 1055.

Alfonso I d'Este, duca di Ferrara 471.

Alighieri, Dante 3, 4, 5 (De Sanctis e D.), 29, 41, 82, 87, 106, 109, 111, 113, 123, 132, 223 (Imbriani e D.), 250-252 (Pascoli e D.), 268, 400, 425-426 (Croce e D.), 472-476 (Croce sull'allegoria di D.), 485, 487-492 (un capitolo del saggio di Gentile su D.), 525, 558 (Gramsci e D.), 607, 691, 1028.

— dantesco 99 (inserzioni di italiano arcaico, d., in *Gherardo e Gaietta* di Carducci), 127 (endecasillabo di gusto d. in Carducci), 218 (*lurchi, unicum* d., in Faldella), 237 (*scaglione*, parola d. in Padula), 263 (serie di terzine di tipo d. in Pascoli), 281 (uso d. di *sapere* «avere esperienza di» ripreso da Carducci e D'Annunzio), 292 (terzine incatenate di tipo d. in *Gog e Magog* di Pascoli), 302 (terzine d. in *Paulo Ucello* di Pascoli), 304 (il d. *allodetta* nel *Re morto* di Pascoli), 328 (il verde, colore prediletto dalle donne d., e *redimita*, voce d. riadoperata da Carducci, in D'Annunzio), 331 (*assemblare*, parola dannunziana tipica, di ascendenza d.), 351 (uso d. del medio *si gode* in D'Annunzio), 359 (attributo d. di *lurchi* ai tedeschi in Carducci e D'Annunzio), 391 (i soffioni di Larderello assomigliati all'inferno d. in *Forse che si forse che no* di D'Annunzio), 402 (D'Annunzio e l'Ulisse d.), 636-637 (eco d. in Gozzano), 639 (*immilla*, verbo d. in Gozzano), 652 (calco gozzaniano di una figura ritmica che immane in più versi d.), 679 (eco d. in un verso di Papini), 1021 (titolo d. della *Costanza della*

ragione di Pratolini), 1066 (*melode* in Gadda, deformazione accentuativa del d. *melode*).

— dantesco 332 (*sale* «mare» in D'Annunzio, virgilianamente e d.).

— dantismo 351 (*melode*, d. già carducciano, e *fura*, femm. del d. *furo*, in D'Annunzio), 657 («le dritte vie» in Gozzano, d. per l'anteposizione dell'epiteto), 827 e 830 (*fuia* e *bronco*, d. di Montale).

— *Convivio*, II 126 (eco della «rocca de la mia mente» di — in Carducci).

— *De vulgari Eloquentia*, I 791 (la «soavità» della parlata bolognese, cit. da Raimondi).

— *Monarchia*, I e III 491 (cit. da Gentile).

— *Rime*, «Per una ghirlandetta» 306 (eco dell'inizio di — nel *Re morto* di Pascoli).

— *Rime*, «Guido, i' vorrei» 326 (la clausola «per incantamento» dal sonetto — in *Ricordo di Ripetta* di D'Annunzio).

— *Vita nuova* 327 (D. G. Rossetti traduttore della —), 397 (allusione per antifrasi al sogno iniziale della —, in D'Annunzio).

— *Divina Commedia* 744 (traduzione della — di H. F. Cary).

— *Inf.*, I, 20 126 (ricordo del «lago del cor» di — in Carducci).

— *Inf.*, I, 66 460 (ricordo di — nel sunto crociano dell'incontro tra Enea e Andromaca)

— *Inf.*, I, 87 113 (il «bello stile», cit. da Carducci).

— *Inf.*, III, 36 20 (cit. di De Sanctis).

— *Inf.*, III, 51 101 (eco antifrastica di — in *Dinanzi alle terme di Caracalla* di Carducci).

— *Inf.*, III, 98 94 (cit. di — nelle *Rimembranze di scuola* di Carducci).

— *Inf.*, III, 114 264 (eco di — nel *Vischio* di Pascoli).

— *Inf.*, V, 102 475 (discusso da Croce).

— *Inf.*, V, 117 268 (clausola di — in *Digitale purpurea* di Pascoli).

— *Inf.*, VII, 96 355 (clausola di — in *Undulna* di D'Annunzio).

— *Inf.*, VII, 127 392 (la «lorda pozza» di — in un episodio di *Forse che si forse che no* di D'Annunzio).

— *Inf.*, X, 63 475-476 (discusso da Croce).

- *Inf.*, XII, 120 475 (discusso da Croce).
- *Inf.*, XIII, 72 131 (cit. da Carducci).
- *Inf.*, XV, 82-83 7 (eco di — in *De Sanctis*).
- *Inf.*, XVI, 28 257 (ricordo in rima del « loco sollo » di — in *Dialogo* di Pascoli).
- *Inf.*, XXI, 38 13 (desunzione burlesca da — in *De Sanctis*).
- *Inf.*, XXIV, 7 258 (eco di — in *Dialogo* di Pascoli).
- *Inf.*, XXXIII, 75 475 (discusso da Croce).
- *Inf.*, XXXIV, 104 95 (citato a riscontro di « dopo tant'ora » nell'*Idillio maremmano* di Carducci).
- *Purg.*, I, 17 456 (allusione a — in Croce).
- *Purg.*, II, 79 271 (ricordo della clausola di — nel *Chiù* di Pascoli).
- *Purg.*, II, 79 472 (allusione a — in Croce).
- *Purg.*, II, 112 111 (*Amor che nella mente mi ragiona* e Casella, cit. da Carducci).
- *Purg.*, III, 132 271 (ricordo di — nel *Chiù* di Pascoli).
- *Purg.*, V, 14 7 (eco di — in *De Sanctis*).
- *Purg.*, V, 91 264 (eco di — nel *Vischio* di Pascoli).
- *Purg.*, VI, 142 354 (eco della clausola di — in *Undulna* di D'Annunzio).
- *Purg.*, VII, 130 645 (clausola di — nella *Signorina Felicita* di Gozzano).
- *Purg.*, XI, 82 768 (cit. da — in Bacchelli).
- *Purg.*, XXII, 70 482 (cit. da Croce).
- *Purg.*, XXVI, 117 19 (eco di — in *De Sanctis*).
- *Purg.*, XXVI, 119 7 (eco di — in *De Sanctis*).
- *Purg.*, XXX, 48 334 (ricordo di — nella *Notte di Caprera* di D'Annunzio).
- *Purg.*, XXXII, 58 268 (ricordo di — in *Digitale purpurea* di Pascoli).
- *Purg.*, XXXIII, 54 653 (eco di — nella *Signorina Felicita* di Gozzano).
- *Par.*, II, 51 649 (eco di — nella *Signorina Felicita* di Gozzano).
- *Par.*, III, 10-14 470 (cit. da Croce).
- *Par.*, V, 99 463, 694 (eco di — in Croce e in Serra).
- *Par.*, VI, 141 91 (cit. di — in *Canto dell'Italia che va in Campidoglio* di Carducci).
- *Par.*, VII, 15 e XXXII, 139 409 (assonna in rima, come in —, in Riccardi di Lantosca).
- *Par.*, IX, 14 646 (clausola di — nella *Signorina Felicita* di Gozzano).
- *Par.*, IX, 37 692 (eco di — in Serra).
- *Par.*, XII, 141 469 (parodia di — in Croce).
- Alunno, Francesco 121.
- Alvaro, Corrado 854-855; 872, 993.
- Ambrogio da Caleppio, 257.
- Ambrosini, Luigi 682.
- Amedeo di Savoia, re di Spagna 91.
- Amendola, Giovanni 457, 672, 717.
- Amici pedanti* 128.
- Amilcare Barca 17.
- analisi del linguaggio* 672.
- anarchismo* 672, 723, 789.
- Andrea (de' Mangabotti) da Barberino 114, 562.
- Andrea da Basso 122.
- Andrèev, Leonid Nikolàevič 705.
- Angioletti, Gian Battista 834, 872.
- Angiolieri v. Cecco.
- « Anima » (L') 672.
- Annibale 17.
- antiaccademico* 223, 515, 672.
- antifascismo* 423 (Croce, punto di riferimento dell'a. non cospirativo), 563 (a. intelligente e animoso di Gobetti), 672 (Amendola, primo animatore dell'a.), 919 (a. di Gatto).
- antifascista 457 (Amendola, capo dell'opposizione a.), 569 (Levi cospiratore a.), 876 (*Conversazione in Sicilia* manifesto poetico dell'attività a. di Vittorini), 877, 921, 1003 (Pavese rappresentante di una letteratura a. e post-fascista).
- antiformalismo* 5, 993.
- antifreudiano* 557.
- antiliberal* 672.
- antilirismo* 993.
- antimetafisico* 485.
- antinaturalistico* 485.
- antinazionalista* 548.
- antipositivismo* 672.
- antiromantico* 128.
- antiromanzo* 904.
- antisocialista* 672.
- antistoricistico* 903.
- Antologia Palatina* 915.
- Antonelli, Giacomo 90.
- Antonello da Messina 516.
- Antonio Clemente, duca (poi re) di Sassonia 81.
- Antonioni, Michelangelo 1004.
- antropologia culturale* 569.
- Apollinaire, Guillaume (ps. di G.-Albert de Kostrowitzky) 667, 788, 789.
- Apuleio 489.
- Arago, Jean-François-Dominique 894.
- Arangio Ruiz, Vladimiro 717.
- arcadia* 310, 660.
- arcaismo* 253, 320.
- archeologismo* 319, 327.
- Archiloco 89, 252.
- Archimede 525, 1065.
- « Archivio glottologico italiano » 65, 67, 79, 82, 608.
- Ardigò, Roberto 434.
- Aretno, Pietro 367.

- Ariosto, Ludovico 19, 92, 122, 266, 353, 425, 426, 462-471, 994.
 Aristarco di Samotracia 443.
 Aristofane 122, 123, 128.
 Aristotele 471.
 Arila, Costantino 58, 59.
 Arnauld, Antoine (III) 8.
 Arnaut Daniel 82.
 Arnold, Matthew 742.
 Aroux, Eugène 251.
 Arrighi, Cletto (ps. di Carlo Righetti) 205.
 Arrigo III d'Inghilterra 645.
 «Arte» (L') 515.
Art Nouveau 523.
arte per l'arte 497, 516, 533, 1033.
 Ascoli, Graziadio Isaia 65-78, 79, 82, 499, 608.
associazionismo 434.
assurdo quotidiano v. *narrativa*.
atmosfera (studi di —) 993.
 — v. *aura poetica, narrativa*.
attualismo 485.
 Aubigné, Théodore-Agrippa d' 826.
aura poetica 849 sgg., 872, 993.
autoanalisi 577-578.
 — v. *autobiografismo*.
autobiografismo 577-578 (a. come indice di un ramo maestro del romanzo moderno, quando l'osservazione naturalistica del reale giunge all'autoanalisi, punto che accomuna Svevo, Proust, Joyce, perfino D'Annunzio), 705 (a. trascendentale, materia di Rëbora), 719 (a. del *Mio corso* di Slataper), 761 (a. morale di alcune opere di Bacchelli), 903 (a. non storico ma generale, riguardante l'uomo nella sua situazione problematica verso il mondo, della critica di Bo).
 — autobiografico 320 (problematica di fondamento a. del D'Annunzio narratore dal *Piacere* in poi), 379 (aspetto a. del *Piacere* di D'Annunzio), 661 (narrativa a. di Moretti), 673 (piano narrativo a. di Papini), 702 (*Ragazzo* di Jahier, capitoli a. di insistito pathos), 728 (narrativa a. di Pea), 851 (opere a. di Comisso), 854 (*L'età breve*, romanzo traspostamente a. di Alvaro), 931 (accumularsi della presenza a. in Landolfi), 937 (*Con gli occhi chiusi*, opera a. di Tozzi), 984 (prosa a. di Tobino), 1021 (bozzetti in chiave a. di Pratolini), 1050 (*La cognizione del dolore*, romanzo inizialmente d'impulso a. di Gadda), 1091 (aspetto a. di tutta la materia di Pizzuto).
 — autobiografia 390 (*Il Fuoco* di D'Annunzio, a. trasposta).
 — v. *autoritratto morale*.
autoritratto morale (tendenza all' — tipica dei ron-distì) 735, 789, 915.
 Austen, Jane 742.
 Autari, re dei Longobardi 1064.
autonomia dell'arte 424.
autonomia della politica 424.
avanguardia 399 (la «Cronaca bizantina» aperta all'a. decadente), 508 (Debenedetti la dissoluzione del personaggio e l'a. francese), 668 (l'a. bandita dallo stalinismo come relitto borghese), 761 (Bacchelli e l'a. decadentistica), 788, 795 (Ungaretti e l'a. francese), 834-835 (Saba estraneo alle esperienze d'a.), 903-904 (Bo e l'a.), 1091 (Pizzuto in posizione eminente nel quadro della cosiddetta a.).
 — avanguardistico 948 (il Palazzeschi relativamente naturalista, non abbastanza a. secondo certi critici).
 «Avantì» 552.
 Avogadro, Luigi 539.
 Azorín (ps. di José Martínez Ruiz) 980.
 Babel', Isaak 1011.
 Bacchelli, Riccardo 761-783; 143/144 (B. su Verga), 207, 439, 503 (il ritorno di B. ai «versi tradizionali»), 702 (B., Jahier e Whitman), 705 (autobiografismo trascendentale di Rëbora, non troppo eterogeneo da Cardarelli o dal primo B.), 735 (B. redattore della «Ronda»), 754, 789, 834 (B. censore di Saba).
 Bacone, Francesco 3, 561, 677.
 Badoglio, Pietro 423, 458, 1012.
 Baglione, Giovanni 534, 1076.
 Baglioni, Astorre 336.
 Baglioni, Atalanta 336.
 Baglioni, Grifonetto 336.
 Bagnoli, Pietro 134.
 Baif, Jean-Antoine de 399.
 Bakùin, Michele 524.
 Balbo, Cesare 24, 430.
 Baldini, Antonio 787-788; 523, 735, 896.
 Baldini, Gabriele 737.
 Baldinucci, Filippo 519.
 Balsamo Crivelli, Gustavo 567.
 Balsamo Crivelli, Riccardo 567.
 Balzac, Honoré de 142, 509, 674, 1017.
 Banfi, Antonio 705.
 Banti, Anna (ps. di Lucia Longhi Lopresti) 865-871; 1012.
 Barabino, Nicolò 530.
 Barbier, Henri-Auguste 85, 89.
 Barbiera, Raffaello 641.
 Barbisoni, Giulio 539.
 «Baretti» (II) 508, 563.
 Barilli, Bruno 784-786; 735, 856.
barocco, barocchismo 310, 423, 498, 610, 784, 856, 915.
 Bartók, Béla 915.

- Bartoli, Matteo G. 552.
 Bartsch, Karl 98.
 Basile, Giambattista 425.
 Bassani, Giorgio 872.
 Baudelaire, Charles 85 (il «decadentismo» e B.), 205 (B. e la Scapigliatura), 250, 426 (B. e Croce), 496 (B. e Tommaseo, in De Lollis), 637, 641 (*stigmatizzata* in Gozzano da B.), 642 (ascendenza di B. sul finale dell'*Amica di nonna Speranza* di Gozzano), 713 (simbolismo europeo, da B. a Rimbaud, nei *Canti orfici* di Campana), 764 (i *Petits poèmes en prose* di B. e Bacchelli), 931, 1028 (eco di un titolo di B. e di Poe in Pasolini).
 Bazzato, Leonardo 524.
 Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de 776-777.
 Beckett, Samuel 904, 905.
 Belisario, generale di Giustiniano 899.
 Belli, Giuseppe Gioachino 413, 414, 1049, 1074.
 Bellini, Gentile, Giovanni e Jacopo 520.
 Bellone, G. 659.
 Bellori, Giovan Pietro 531.
 «Beltempo» 882.
 Beltrami, Luca 199.
 Benedetti, Arrigo 976-979; 937, 980, 993, 1008.
 Benivieni, Girolamo 26.
 Berchet, Giovanni 85, 493, 498, 745.
 Berenson, Bernard 327, 515, 516, 742, 744, 758.
 Bergson, Henri 451, 1092.
 Berlioz, Hector 776.
 Bernardo da Bologna 111.
 Bernart de Ventadorn 1028.
 Bernhardt, Sarah (ps. di Rosine Bernard) 321.
 Berni, Francesco 499.
 Bernini, Gian Lorenzo e Pietro 1076.
 Berri, Giovanni 74.
 Bersezio, Vittorio 1017.
 Bertarelli, Luigi Vittorio 1066.
 Berthelot, Marcelin 184.
 Betocchi, Carlo 929-930.
 Betteloni, Gianfranco 411.
 Betteloni, Vittorio 411-412; 407, 494, 497, 636, 835.
 Bettinelli, Saverio 25.
 Bever, Adolphe van 637.
 Bianchi, Mosè 530.
Bibbia:
 — *Apocalisse* 236 (tradotta in versi dal Padula).
 — *Apocalisse*, XX, 7 293 (Pascoli e Gog e Magog di —).
 — *Cantico dei cantici* 133 (ricordo del — in Carducci).
 — *Genesi*, I, 14 912 (*luminari* in Quasimodo, secondo —).
 — *Genesi*, II, 19 69 (cit. da Croce).
 — *Genesi*, III, 15 235.
 — *Genesi*, IX, 12 sgg. 57 (eco di — in Croce).
 — *Re*, I, 25, 44 e II, 3, 13 780 (fonte al Bacchelli del *Pianto del figlio di Lais*).
 — *Salmi*, 90, 6 341 (tema del *daemonium meridianum* in D'Annunzio).
 — *Salmi*, 148, 8 549 (cit. da Salvemini).
 — *Salmi*, 136 910 (*Allo fronde dei salici* di Quasimodo ispirato a —).
 — *Vangelo di Luca*, IV, 23 495.
 — *Vangelo di Giovanni*, I, 1 510.
 — biblico 471 (*Proficiscere*, formula b. in Croce), 761-762 (romanzi b. di Bacchelli), 763 (il verso libero di Bacchelli e il modulo b. dei *Leaves of grass* di Whitman).
 Bigongiari, Piero 872.
 Bilenchì, Romano 968-975; 937, 980, 1008.
 Binda, Alfredo 570.
 Biondelli, Bernardino 65.
 Bissolati, Leonida 480.
 Bjørnson, Bjørnstjerne 982.
 Blake, William 795.
 Blanchot, Maurice 905.
 Blavatsky, Elena Petrovna 899.
 Blondel, Enrichetta 216.
 Bloy, Léon 937.
 Bo, Carlo 903-907; 872.
 Boccaccio, Giovanni 87, 88, 129, 147, 306, 339, 648, 961.
 Boccioni, Umberto 668, 1051.
 Boine, Giovanni 723-725; 705.
 Boito, Arrigo 205.
 Boito, Camillo 205.
 Bombacci, Nicola 565.
 Bombrini, Carlo 91.
 Bonagiunta Orbicciani 110.
 Bonghi, Ruggiero 560.
 Bonomelli, Geremia 690.
 Bonomi, Ivanoe 423, 458.
 Bonsanti, Alessandro 872-875.
 Bontempelli, Massimo 143, 144.
 Bonvesin da la Riva 113.
 Bonvicino, Alessandro (detto il Moretto) 531.
 Bordiga, Amadeo 552.
 Borel, Pétrus (ps. di Pierre-Joseph B. d'Haute-
 rive) 931.
 Borgese, Giuseppe Antonio 631-634; 635, 661, 717, 741, 937, 993.
 Borgianni, Orazio 515.
 Borso d'Este, marchese, poi duca di Ferrara 520.
 «Botteghe Oscure» 1017.
 Botticelli, Sandro 327.
 Bourget, Paul 642.
 Boutroux, Étienne-Émile-Marie 451.
 Bracci, Braccio 128.

- Brambilla, Teresa 640.
 Braque, Georges 524, 525, 668, 919.
 Brenna, Raimondo 92.
 Brenno, capo dei Galli 25, 90.
 Bresciani, Antonio 430.
 Breton, André 856, 903.
 Breughel v. Brueghel.
 Brocchi, Virgilio 1058.
 Brofferio, Angelo 659.
 Broglio, Emilio 65, 66.
 Brueghel, Pieter il Vecchio 532.
 Brunelleschi, Filippo 302.
 Bruno, Giordano 430, 877.
 « Bruzio » (II) 236.
 Buddha 387.
 Buffon, Georges-Louis Leclerc de 60.
 Bürger, Gottfried August 745.
 Burns, Robert 745.
 Buti, Lucrezia 335.
 Butor, Michel 904, 905.
 Byron, George Gordon lord 236, 335, 411, 642, 778, 931.
- Cagna, Achille Giovanni 218, 1050.
 Cairoli, Benedetto 3.
 Calandra, Edoardo 167.
 Calcaterra, Carlo 637, 638, 643.
 Calderoni, Mario 672.
 Caldwell, Erskine 876, 1010.
 Caleppio v. Ambrogio.
 Caligola 1069.
calligrafismo 560, 993.
 Callimaco 380.
 Callot, Jacques 33.
 Calvino, Italo 1008-1011; 931, 1012.
 Calvo, Caio Licinio 306.
 Cammarano, Michele 522.
 Campana, Dino 713-716; 680-681, 724, 923.
 Campanella, Tommaso 430.
 « Campo di Marte » 919, 1021.
 Camuccini, Vincenzo 529.
 Camus, Albert 905.
 Canaletto, Giovanni Antonio Canal detto il 527.
 Cancogni, Manlio 980.
 Canello, Ugo Angelo 82.
 Canestrini, Giuseppe 6.
 Canova, Antonio 516, 530.
 Cantù, Cesare e Ignazio 209.
 Capasso, Bartolommeo 438.
 « Capitan Fracassa » (II) 413.
 Capponi, Gino 127.
 Caprioglio, Sergio 553, 554, 558.
 Capuana, Luigi 182-84; 143, 199, 218, 319, 607, 608, 609.
 Caracciolo, Giovanni Battista (detto Battistello) 515.
- Caravaggio, Michelangelo Merisi detto il 515, 516, 530-536, 865.
 Càrcano, Filippo 524.
 Càrcano, Giulio 46, 494.
 Cardarelli, Vincenzo (Nazareno Caldarelli) 735-740; 515, 705, 754, 789, 915, 1031.
 Carducci, Bice 135.
 Carducci, Elvira 88, 135.
 Carducci, Giosuè 83-137; 4 (ostilità al De Sanctis della tradizione retorica italiana, da C. a D'Annunzio), 8, 65 (C. e il « manzonismo degli stenterelli »), 82 (prefazione del C. alla *Fiorita di liriche provenzali* del Canello), 143, 206 (latinismi grafici nel C. a scopo di classicismo prezioso), 223, 239 (C. e Abba), 249, 253, 279 (modelli protoromantici per alcuni « attacchi » di poesie giovanili di C., ripresi da Pascoli), 281, 304, 308 (esametro del C.), 319-320 (C. e la poesia giovanile di D'Annunzio), 321 (il tema della mediocrità nel C.), 337/ 338/ 339/ 341/ 345/ 351/ 356/ 379 (elementi lessicali, metrici, stilistici di C. in D'Annunzio), 399-401 (il primo incontro col C. rievocato da D'Annunzio), 411 (C. e Betteloni), 413 (C. e Pascarella), 426 (C. e Croce), 432, 462, 498 (C. e Petrini), 500, 503-507 (saggio di Gargiulo su C.), 600 (C. e Panzini), 638 (la metrica del C. e Gozzano), 672 (il rinnovamento vociano della cultura, dopo C., Pascoli, D'Annunzio), 682 (C. e Serra), 690-697 (saggio di Serra su C. e Croce), 713 (C. e Campana), 763 (esametro di C.), 795 (le « barbare » di C. e la libertà ritmica), 806.
- carducciano 252 (Bologna e Romagna c.), 253 (vate c., esempio all'ambizione di poesia sociale nel Pascoli), 432 (origine non c. della scrittura di Croce).
- *Avantil avantil* 1065 (il « sauro destrier della canzone » di — in Gadda).
- *Canzone di Legnano* 291 (imitazione pascoliana del finale della —), 303 (mediazione della — tra la lassa delle *chansons de geste* e la strofa del *Re morto* di Pascoli), 309 (endecasillabo della —), 333 (metro della —), 359
- *Canto dell'amore* 315, 634.
- *Elegia del Monte Spluga* 357.
- *Idillio maremmano* 315.
- *Jaufré Rudel* 638 (metro di — modello al Gozzano).
- *Piemonte* 644 (citazione da — nella *Signorina Felicita* di Gozzano).
- *Sacra di Enrico Quinto* 714 (metro della — argutamente degradato da Campana).
- Carducci, Laura 135.
 Carducci, Libertà 135.
 Carducci, Vincenzo (Carducho) 535.

- Carlo I Stuart, re d'Inghilterra 865.
 Carlo II Stuart, re d'Inghilterra 869.
 Carlo VI, imperatore 721.
 Carlo XII, re di Svezia 131.
 Carlo Magno 114.
 Caro, Annibal 75.
 Carocci, Alberto 872.
 Carolina di Savoia 81.
 Carrà, Carlo 516, 522-525, 668, 789.
 Carriera, Rosalba 528.
 Cary, Henry Francis 744.
 Casanate, Girolamo 434.
 Casorati, Felice 993.
 Cassola, Carlo 980-983; 937.
 Catone il Censore 462.
 Catone Uticense 898.
 Cattaneo, Carlo 65, 79, 216, 236.
cattolicesimo liberale 185.
 Catullo, Caio Valerio 250, 275, 306, 315.
 Cavalca, Domenico 14.
 Cavalcanti, Guido 111, 126, 326, 476.
 Cavalcaselle, Giovanni Battista 515.
 Cavaliere, Alberto 1028.
 Cavour, Camillo Benso conte di 3, 79, 85, 92, 487, 491.
 Cecchi, Emilio 741-760; 87 (C. e Carducci), 253 (C. e Pascoli), 325 (C. e D'Annunzio), 327, 508 (C., Longhi, Debenedett e la prosa d'arte), 515 (C. e Longhi), 516, 523 (C. critico della pittura italiana dell'Ottocento), 631 (triade critica post-crociana Borgeese-C.-Serra), 636 (C. e la metrica di Gozzano), 717 (C. e Michelstaedter), 719 (C. e Slataper), 723, 735 (C. redattore della « Ronda »), 813 (Montale e i « pesci rossi » di C.), 1003-1004 (C. e Pavese).
 Cecco Angiolieri 607.
 Cecco d'Ascoli (Francesco Stabili) 672.
 Čechov, Anton Pavlovič 537, 872.
 Cecioni, Adriano 522, 523.
 Céline, Louis-Ferdinand (ps. di L.-Fuch Destouches) 1050.
 Cellino di Nese 109.
 Ceruti, Jacopo (detto il Pitocchetto) 537-539.
 Cervantes Saavedra, Miguel de 538.
 Cesare, Caio Giulio 590.
 Cesareo, Giovanni Alfredo 467.
 Cesarotti, Melchiorre 747.
 Cézanne, Paul 523, 680.
Chanson de Roland 309.
 Chaplin, Charlie (Charlot) 755.
 Charles, duca d'Orléans 357-358.
Charroi de Nîmes 333.
 Chartres, John 137.
 Chatterton, Thomas 744, 745.
 Chaucer, Geoffrey 745.
 Chénier, André-Marie de 85, 89.
 Cherubini, Francesco 210, 698, 699-701, 708, 1062.
 Chesterton, Gilbert Keith 742, 896.
 Chiarini, Giuseppe 126, 128, 136, 319.
 Chiavacci, Gaetano 717.
 Chiaves, Carlo 632, 635.
 Chippendale, Thomas 746, 1097.
 Chopin, Fryderyk Franciszek 193.
 Cialdini, Enrico 91.
 Ciano, Costanzo 402.
 Cicerone, Marco Tullio 40.
 Cicognani, Bruno 1021.
 Cielo d'Alcamo 113.
 Cigoli, Lodovico Cardì detto il 1059.
 Cimabue, Giovanni 759.
 Cino (de' Sigisbuldi) da Pistoia 109, 272.
 Ciseri, Antonio 529.
 « Civiltà moderna » 498.
 Civinini, Guelfo 635.
classicismo 128, 134, 205, 498.
 Claudel, Paul 702, 763, 903.
 Clemente VII, papa 128.
 Cocchi, Antonio 118.
 Codignola, Ernesto 498.
 Colasanti, Arduino 523.
 Coleridge, Samuel Taylor 474, 497, 744.
collaborazionista 514, 1050.
 Collins, William 746.
 Collodi, Carlo (ps. di C. Lorenzini) 241-245; 604, 647.
 Colombo, Cristoforo 493.
 Colonia, Domenico de 19.
 Colonna, Marcantonio II 1069.
colore locale 108, 142, 160, 300, 865, 937.
colore temporale 865.
 Comanini, Gregorio 532.
combattentismo 323.
 Comisso, Giovanni 851-853.
 Comparetti, Domenico 79.
composizioni di oggetti 252, 677-678, 919, 1092.
comunismo 557 (c. russo e idealismo italiano, componenti culturali di Gramsci), 563 (Gobetti e il primo c. torinese), 876 (Vittorini e il c.), 905.
 — comunista 458, 508, 552 (Gramsci e la fondazione del Partito C.), 565, 919 (Gatto c.), 1004 (Pavese c.), 1008 (Calvino c.).
 Conconi, Luigi 205.
 Conrad, Joseph (ps. di Teodor Józef Konrad Korzeniowski) 702.
conservatorismo 600.
 « Constitutionnel » (Le) 502.
contenutismo 5, 560, 993.
contingentismo 451.
 Contini, Gianfranco 6, 218, 790.
 « Convegno » (Il) 611.

« Convito » (II) 126, 249, 251, 293, 321.
 « Convivium » 637.
 Coppée, François 497, 498.
 Corazzini, Sergio 635, 636, 637.
 Corelli, Arcangelo 639.
 Corradini, Enrico 562, 672.
 « Corriere della Sera » (II) 218, 323, 631, 994.
 Cortese, Nino 6.
 Cosimo I de' Medici 126.
 Cosimo de' Medici (detto il Vecchio) 127, 1085
 Cosmo, Umberto 558.
 Costa, Andrea 250.
 Cottin, Marie (Sophie) Risteau in 429.
 Coulomb, Charles-Augustin de 1073.
 Courbet, Gustave 522, 523.
 Cousin, Victor 4.
 Cowper, William 746.
 Crémieux, Benjamin 575.
 Cremona, Tranquillo 205, 522.
crepuscolari 629-664; 835 (fallace connessione di
 Saba coi c.), 948 (i versi di Palazzeschi, lontani
 dai futuristi e dai c.).
 — crepuscolare 250 (materia romana dei poemi
 latini di Pascoli investita da uno spirito
 moderno e c.), 407 (uso già c. della data in
 poesia, in Riccardi di Lantosca), 1042 (l' Italia
 minore, tra c.-intimista e populista, di Guerra).
 Crispi, Francesco 205, 478, 694.
 Cristofori Piva, Carolina [*Lina, Lidia* negli scritti
 di Carducci] 88, 103, 135-36.
critica 5 (la cosiddetta c. estetica di De Sanctis
 biasimata dagli esponenti del « metodo stori-
 co »), 82 (c. testuale di Canello), 88 (Carducci
 e la preistoria della c. stilistica), 493 (De Lollis
 anticipatore della c. stilistica), 498 (c. stilistica
ante litteram di Petrini), 508 (Debenedetti e la
 linea della c. psicologica), 515/741 (equivalenze
 fantastiche dell'opera poetica nella c. di Longhi
 e di Cecchi), 691 (il « Giornale storico della
 letteratura italiana », all' inizio organo della c.
 storica), 872 (c. psicologica legata al gusto
 solariano), 1025-1026 (Pasolini e la nozione di
 « plurilinguismo » della c. stilistica).
 — v. *metodo storico*.
 « Critica » (La) 423, 425, 485, 498, 503.
 Crivelli, Taddeo 520.
 Croce, Benedetto 421-482; 3, 5-6 (C. e De
 Sanctis), 85, 87 (C. e Carducci), 87 (apparte-
 nenza del C. prosatore alla linea manzoniana
 largamente intesa), 143, 182 (C., Capuana, il
 naturalismo e D'Annunzio), 185, 186 (C. e
 Fogazzaro), 218 (C. e Faldella), 223 (C. e
 Imbriani), 236 (C. e Padula), 250, 252-253 (C.
 e Pascoli), 309, 324-325 (C. e D'Annunzio),
 411, 414, 485-486 (C. e Gentile), 493, 498, 503
 (C. e Gargiulo), 508, 540, 553 (C. e Gramsci),

563 (C. e Gobetti), 607, 631 (C. e Borgese),
 635 (C. e Gozzano), 672-673 (C. e Papini),
 682 (C. e Serra), 690-697 (saggio di Serra su
 Carducci e C.), 698 (linea De Sanctis-C.), 761
 (C. e Bacchelli), 762, 796, 876, 887, 896, 903
 (C. e la poesia post-simbolista).
 — anticrociano 6 (ritorno a De Sanctis in senso
 polemico a.), 553 (linea a. detta di « De Sanctis-
 Gramsci »), 723 (polemica a. di Boine).
 — crociano 6 (dialettica c. dei distinti e cele-
 brazione della poesia come valore autonomo),
 503 (metodo c. di « poesia e non poesia » e
 della monografia caratterizzante), 558 (forma-
 zione c. di Gramsci), 561 (critica c.), 741 (ra-
 zionalismo c.), 795-796 (la prima estetica c. e
 la concezione della poesia come frammento e
 fulgurazione), 903 (ascendenza c. di Flora).
 — post-crociano 508 (Debenedetti come « rive-
 lazione della critica p. » secondo Gobetti),
 631 (triade critica p. Borgese-Cecchi-Serra).
 — v. *idealismo, poesia e non poesia*.
 Croce, Giulio Cesare 90, 789.
 « Cronaca bizantina » 249, 399.
cubismo 525, 668, 681, 788, 919.
cubo-futurismo 668, 919.
 « Cultura » (La) 493, 497, 498.
 Cuoco, Vincenzo 4.
 Cuvier, Georges 557.
Dadà 667.
 Daguerre, Louis-Jacques-Mandé 522, 642.
 D'Ancona, Alessandro 5, 223, 440, 485.
 D'Annunzio, Gabriele 317-403; 4 (ostilità al
 De Sanctis della tradizione retorica italiana,
 dal Carducci al D'A.), 87 (debito di D'A. al
 Carducci alessandrino e nazionale), 126, 143
 (Verga contrapposto a D'A. da Pirandello),
 182-184 (Verga contrapposto a D'A. da Ca-
 puana), 199, 206 (latinismi grafici in D'A., a
 scopo di classicismo prezioso), 252-253 (Pascoli
 e D'A.), 266 (stilema pascoliano caro al D'A.),
 281, 314 (scrittura originaria dei nomi classici
 in Pascoli e D'A.), 413 (i sonetti di Pascarella
 e il D'A. abruzzese), 414, 426 (Croce e D'A.),
 432, 447, 486 (D'A. assunto come « precursore »
 dal fascismo), 508, 576/578 (Svevo e D'A.),
 631 (Borgese e D'A.), 635-637 (Gozzano e
 D'A.), 657, 660 (Govoni e D'A.), 661 (Moretti
 e D'A.), 672 (i vociani contro D'A.), 713 (D'A.
 e Campana), 735 (la « Ronda », Cardarelli e
 D'A.), 795 (Ungaretti e la libertà ritmica di
 D'A.), 834, 923 (Luzi e D'A.), 937 (Tozzi e
 D'A.), 1067.
 — dannunziano 252 (vate d., esempio all'am-
 bizione di poesia sociale nel Pascoli), 304 (l'as-
 sunto del *pastiche* del *Re morto* di Pascoli come

- inserto d. nel gusto arcaico-popolaresco della Bologna del Carducci e di S. Ferrari), 515 (inevitabile fondale d. del culto formale della prosa), 672 (venature d. e nietzschiane del «Leonardo»), 677 (importanza del novenario nella tradizione pascoliana e d.), 741 (fusione melodica della prosa di Cecchi, non immemore degli incanti d.), 796 (natura pascoliano-d. di certi versi di Ungaretti), 856 (linea d.-rondistica travalicata dalla perfezione formale delle prose della Manzini), 937 (versi d. di Tozzi giovane), 1075.
- antidannunziano 608 (Pirandello a.).
 - dannunzianesimo 87 (d. di ogni atteggiamento sfavorevole al Carducci, secondo il Croce), 185 (misticismo erotico di D'A., quasi un d. cristiano), 851 (d. improprio di Comisso).
 - *La figlia di Iorio* 728 (eco della — nello *Spaventaccio* di Pea), 914 (ritmi sincopati di De Libero precorsi da certo D'A., ad es. nella —).
 - *Il Fuoco* 651 (ricordo di una pagina del — nella *Signorina Felicita* di Gozzano).
 - *Gorgon* (nella *Chimera*) 642 (ascendenza di un verso di — sul finale dell'*Amica di nonna Speranza* di Gozzano).
 - *Laudi* 820, 1025 (Pasolini e la metrica delle —).
 - *Lungo l'Affrico* 641 (probabile eco di un verso di — in Gozzano).
 - *La morte del cervo* 633.
 - *La notte di Caprera* 309 (rapporto tra il metro della — e la traduzione pascoliana della *Chanson de Roland*).
 - *L'otre* 633.
 - *La pioggia nel pineto* 1040 (probabile ricordo del finale della — nelle *Bigolere* di Giotti).
 - *Poema paradisiaco* 266.
- Danton, Georges-Jacques 690.
 Da Ponte, Lorenzo 778.
 Darwin, Charles Robert 3, 5, 73, 79, 183, 434.
 Daudet, Alphonse 522, 576.
 Daudet, Léon 522.
 David, Jacques-Louis 530, 648.
 D'Azeglio, Massimo 79.
 De Amicis, Edmondo 65, 90.
 Debenedetti, Giacomo 508-514; 563, 578, 785, 813, 814, 834, 872.
 De Bosis, Adolfo 249, 321, 394.
 Debussy, Claude 322, 324, 348.
 decadentismo 85/87 (Carducci e il d.), 249-250 (Pascoli e il d.), 426 (Croce e la condanna del d.), 447 (il termine d.: sua nascita e uso), 523 (lo stile Liberty, variante floreale del d. architettonico e decorativo).
 — decadente 143, 322 (fascino storico-d. delle città minori in D'Annunzio), 327 (archeologismo squisitamente d. di D'Annunzio), 388 (poeticità d. in D'Annunzio), 391 (temi d. di libidine, incesto, gelosia, pazzia e morte in *Forse che si forse che no* di D'Annunzio), 399 (la «Cronaca bizantina» aperta all'avanguardia d.), 498 (il Carducci «barbaro» come prezioso sensuale e d., secondo il Petrini).
 — decadentistico 761 (Bacchelli e l'avanguardia d.).
 «Décadent» (Le) 447.
 De Capitani, G. B. 698.
 De Chirico, Giorgio 994.
 Defoe, Daniel 876, 1003.
 Degas, Edgar 523.
 De Gasperi, Alcide 540.
 Delacroix, Eugène 529.
 Del Carretto, Francesco Saverio, marchese 11.
 De Libero, Libero 914, 915.
 Dell'Arco, Mario 413, 417, 1026, 1042.
 De Lollis, Cesare 493-497: 130 411 498, 499 504.
 De Marchi, Alberto 637.
 De Marchi, Emilio 199-202.
 De Maria, Luciano 668.
 De Pisis, Filippo (Filippo Tibertelli) 661, 789.
 Depretis, Agostino 3, 136, 433 478.
 Derain, André 525.
 De Robertis, Domenico 713.
 De Robertis, Giuseppe 698-701; 88, 325, 414 680, 682, 724, 795.
 De Roberto, Federico 142, 182, 608, 609, 887.
 De Sanctis, Francesco 1-61; 88 (democraticità del Manzoni e razionalità del De S. come idoli polemici del Carducci), 92, 143, 223 (Imbriani e De S.), 231 (Settembrini e De S.), 236 (Padula e De S.), 241 (De S. e il «limite della realtà»), 423-424 (Croce e De S.), 430, 432, 437, 439, 467, 469, 471, 494, 496, 498, 508, 546, 553 (linea anticrociana detta di «De S.-Gramsci»), 698 (psicologismo, razionalismo, dialettica della linea De S.-Croce come antimodello di De Robertis), 735 (polemica di Cardarelli contro l'idealismo del De S. e dei suoi successori).
 — desantistiano 548 («parlato» di stile d. in Salvemini), 741 (Cecchi esponente d'una nuova critica lontana dal razionalismo crociano e d.).
 De Sanctis, Carlo Maria 12.
 De Sica, Vittorio 1004.
 Detto della «Bona filosofia» 109.
 dialettologia storica 65.
 dialettologo 79.
 «Diana» (La) 795.
 Dickens, Charles 205, 857, 982, 1003.
 Di Giacomo, Salvatore 414-419; 698, 730, 954 1025.

disgelo poststaliniano 876.
disimpegno 904.
divisionismo 524.
dodecafonia 915.
Doderer, Heimt von 578.
Domenico Veneziano 517.
Donatello, Donato di Betto Bardi detto 302, 303, 400.
Doria v. Percivalle.
Dos Passos, John Roderigo 905, 1003, 1004, 1010.
Dossi, Battista 465.
Dossi, Carlo (Alberto Pisani Dossi) 205-217; 88, 194, 218, 223, 409, 1049.
Dossi, Dosso 465.
Dostoevskij [é = je], Fëdor [ë = jò] Mikhailovič 320, 321, 854, 937.
Dreyer, Carl Theodor 611.
Du Bellay, Joachim 399.
Du Bos, Charles 903.
Ducasse, Isidore (detto conte di Lautréamont) 931.
Duccio di Boninsegna 759.
Dufy, Raoul 524.
Dumas, Alexandre (padre) 529.
Duras, Marguerite 904, 905.
Dürer, Albrecht 658.
Duse, Eleonora 321, 322, 657.
Eckermann, Johann Peter 554.
École de Paris 668.
École du Regard 904, 905, 976.
edonismo 423, 424, 851.
Egidio d'Assisi, beato 489.
egotismo 702, 719.
«Ehil ch'al scusa....» 791.
Einaudi, Giulio 540.
Einaudi, Luigi 540-547; 10.
Eliot, George (ps. di Mary Ann Evans) 856.
Eliot, Thomas Stearns 814, 832, 923, 1025.
Elisabetta imperatrice d'Austria 285.
Elsevier, famiglia di tipografi 768.
Éluard, Paul (ps. di Eugène Grindel) 882, 903.
Emiliani-Ghudici, Paolo 134.
Empedocle 354.
«Energie Nuove» 563.
Engels, Friedrich 423, 439, 449, 558, 691.
Enrichetta Marla di Francia 865.
Enrico III, re di Francia e di Polonia 81.
Enrico IV, re di Francia 868, 871.
Enrico, duca di Guisa 81.
Enrico VI imperatore 131.
Enzo, re di Sardegna 103, 113, 131, 303.
epistemologia 451.
Erocle I d'Este, duca di Ferrara 471.
ermetismo 673 (riflessione alogica, precorritrice

dell'e., nella poesia di Papini), 872 (affermazione dell'e. con « Letteratura »), 903 (Bo e l'e.), 908 (Quasimodo e l'e.), 914, 919 (Gatto e l'e.), 923 (Luzi e l'e.), 927 (Sereni e l'e.), 929 (e. affabile e cristiano di Betocchi), 1003.
— *ermetico* (sost.) 901-934.
— *ermetico* (agg.) 705 (recupero di Rëbora, per il suo autobiografismo trascendentale, da parte della fase detta e.).
Esiodo 346.
esistenzialismo 253 (affinità di Pascoli con una forma di e.), 705, 717 (Michelstaedter « precursore dell'e. »), 903 (e. cristiano di Bo), 905 (Sartre, Camus e l'e. francese).
— *esistenzialista* 961 (Llasi e gli e. toscani del magico quotidiano).
— *esistenziale* 813 (registrazioni e. delle Occasioni di Montale), 927 (problematica e. di Sereni), 993 (Moravia e il repertorio e.), 993 (registrazione e. in Moravia), 994 (quotidiani meccanismi e. in Moravia), 1004, 1012 (*I ventitre giorni della città di Alba* di Fenoglio, trascrizione e.), 1025.
Esopo 128.
Esopo Laurenziano 127.
esotismo 253, 293, 361, 713.
espressionismo 218 (e. di Faldella), 609 (Pirandello associato all'e. europeo), 706 (Rëbora tra le personalità importanti dell'e. europeo), 937 (e. di Tozzi), 1008 (neorealismo come neo-e. secondo Calvino).
— *espressionista* 252 (parallelismo tra gli esperimenti poetici pascoliani e esperienze europee, tra cui gli e. tedeschi e ungheresi), 728.
— *espressionistico* 524 (*Fauves*, nome dell'avanguardia e. parigina del 1905), 569 (Levi, pittore di gusto e.), 723 (strumenti e. di Boine), 856 (animazione antropomorfa degli oggetti, e. in senso proprio, nella Manzini), 993 (umanità dissacrata e caricaturale di Moravia, quale nella ritrattistica e.), 1026 (regionalismo agitatamente e. di Pavese), 1049 (manierismo e. di Gadda, Folengo, Rabelais, Joyce).
— v., in Indice II, espressività.
Este, Ugo d' 335.
estetismo 88 (qualche e. nel Carducci critico), 320 (Ruskin teorico dell'e.), 323 (e. di D'Annunzio), 380 (*Il Piacere* di D'Annunzio e l'e.), 426 (la condanna crociana del decadentismo in quanto e. e sensualismo), 497 (e. e formalismo del Parnasse), 516 (Longhi e l'e. rondista), 567, 631 (e. di Borgese), 637 (Gozzano e l'e.), 705, 865, 872 (Bonsanti, un Proust della borghesia provinciale italiana, depurato d'ogni e.).
— *esteta* 250 (Huysmans raffinatissimo e.), 320 (*À Rebours* di Huysmans, ritratto di un raffinato

- e. sperimentale, stimolo a D'Annunzio), 447 (gli e. del simbolismo e post-simbolismo francese).
- estetico 576 (scomposizioni e ricomposizioni della memoria, entro un ambito di assiduo culto e., in Proust).
- estetizzante 205 (originalità e. e umoristica di Dossi), 249 (« Il Marzocco », portatore di aspirazioni simbolistico-e.), 324-325 (Croce e il misticismo e. di D'Annunzio), 609, 735 (neoclassicismo senza compiacenze e. della « Ronda »), 796 (totale abbandono nell' *Allegria* di Ungaretti della componente e. della concezione della poesia come frammento), 923 (giovanile simbolismo e. ed edonistico di Luzi).
- Étienne, Charles-Guillaume 690.
- Eugenia Bonaparte, imperatrice 79, 125.
- evocazione lirica di atmosfere* 854.
- v. *aura poetica, narrativa*.
- evoluzionismo* 5, 65, 73, 185, 462, 899.
- v. *positivismo*.
- Eyck, Hubert e Jan van 520.
- Fabre d'Églantine, Philippe-François-Nazaire 482.
- Fadéev, Aleksàndr Aleksàndrovič 1011.
- Faldella, Giovanni 218-222; 88, 206, 223, 321, 784, 1050.
- Falqui, Enrico 414, 698, 713.
- Fambri, Paulo 90, 92.
- Fanfani, Pietro 58, 59, 121.
- « Fanfulla » (II) 91.
- « Fanfulla della Domenica » (II) 99, 105, 141, 143, 319, 320, 432, 507.
- Fantoni, Giovanni (Labindo) 85, 86.
- Fantuzzi, Giovanni 108.
- Faral, Edmond 98.
- fascismo* 323 (D'Annunzio e il f.), 423/426 (Croce e il f.), 478 (*fascio* e f.), 486-487 (Gentile e il f.), 540, 548, (Salvemini e il f.), 562, 563 (Gobetti e il f.), 565, 568 (Oriani e il f.), 600 (conservatorismo incline al f. di Panzini), 667 (Marinetti e il f.), 876 (Vittorini e il f.), 885, 968 (« Il Selvaggio » di Maccari, rivista del cosiddetto Strapaese, organo di un f. casalingo e satiricamente nostalgico, incline alla fronda), 976 (romanzi sul f. di Benedetti), 1012 (*Primavera di bellezza* di Fenoglio, storia di un giovane che matura politicamente sotto il f.), 1049-1050 (Gadda e il f.).
- fascista 359 (prima adesione f. alla politica razziale), 401-402 (D'Annunzio fonte della retorica e della mitologia f.), 482, 522 (composizioni a soggetto favorite dai burocrati artistici del regime f.), 552 (Gramsci e la dittatura f.), 560 (« contenutismo » di una parte della propaganda f. contro il « calligrafismo »), 561 (Strapaese e l'interpretazione dello squadrismo f.), 569, 631, 680 (*Lammonio Borò* di Soffici e lo squadrismo f.), 702 (Jahier ostile al regime f.), 767 (un personaggio f. di Bacchelli), 813, 851 (*Giorni di guerra* di Comisso osteggiato dal regime f.), 854 (*Tutto è accaduto* di Alvaro, ambientato nella Roma f.), 993 (il realismo degli *Indifferenti* di Moravia in contrasto col moralismo agiografico del regime f.), 1057, 1067, 1075.
- Fattori, Giovanni 522, 523.
- Faulkner, William 876, 1004, 1010.
- Fauves* 524, 525, 788.
- Favretto, Giacomo 530.
- Fazzini, Lorenzo 10.
- federalismo* 548, 549-551.
- Federico Barbarossa 430.
- Federico II, imperatore 131.
- felibrisimo* 1025.
- Fenoglio, Beppe 1012-1016; 1033.
- fenomenologia* 905.
- Ferdinando II di Borbone 10-11, 151, 388-389, 430.
- Fernandez, Ramon 514.
- Ferrari, Demetrio 92.
- Ferrari, Severino 88, 252, 304, 692.
- Ferrata, Giansiro 199, 876.
- Ferrucci, Luigi Crisostomo 128.
- Ferrucci, Michele 7.
- Fiacchi, Antonio 791.
- Fichte, Johann Gottlieb 465.
- Fidia 287.
- « Figaro » (Le) 667.
- Figino, Ambrogio 532.
- Filippo II Augusto, re di Francia 70.
- Filippo IV, re di Spagna 866.
- filologia* 85 (*-vulgare medievale*), 88/607 (*-romanza*).
- filosofia della prassi* 449, 568.
- v. *marxismo*.
- fiorentinismo manzoniano* 76.
- v. *Manzoni, questione della lingua*.
- Fioretti di San Francesco* 961.
- Fitzgerald, Francis Scott 1011.
- Flaubert, Gustave 142, 250, 253 (la poetica di Pascoli inserita da Pettrini nella problematica del realismo europeo, che si misura su Manzoni e F.), 413 (i sonetti di Pascarella e la poetica di F.), 498 (Pascoli, Manzoni, F.), 499, 502, 576 (Svevo e F.), 578, 905 (F. patrono del naturalismo fenomenico del *nouveau roman*), 1012.
- Flechia, Giovanni 67.
- Flora, Francesco 342, 903.
- Fogazzaro, Antonio 185-198; 199, 426, 1017.
- folklorista* 79.
- Folengo, Teofilo (Merlin Cocai) 1049, 1050.
- Fontana, Domenico 952.

- Fontanesi, Antonio 524.
 Foppa, Vincenzo 515.
forma (in *De Sanctis*) 4-5, 423, 424.
formalismo 253, 497, 516.
forma poetica italiana dell'Ottocento 411, 493.
 Fornaciari, Luigi 9.
 Fornaciari, Raffaello 9.
 Fortunato, Giustino 548, 550.
 Foscolo, Ugo 4, 85 (l'esempio del F. nella poesia di Carducci), 87, 92 (*Momento epico* di Carducci, sonetto quasi d'un F. borghese), 126, 134, 501, 657, 744 1083 (F. idolo polemico di Gadda).
 — foscoliano 252 (dilatazione pascoliana dell'endecasillabo f. e leopardiano).
 — antifoscolismo 409 (a. del Tommaseo).
 — *Alla sera* 97 (probabile ricordo di — nel *Comune rustico* di Carducci).
 — *A Firenze e A Zacinto* 279/326 (riecheggiamento degli inizi di questi sonetti da parte di Carducci, Pascoli e D'Annunzio).
 — *Le Grazie* 110 (citazione dalle — in Carducci), 1083.
 — *I Sepolcri* 101 (uso poetico di *veleggiare* in Carducci, secondo l'esempio dei —), 120, 677.
 — *Ultime lettere di Jacopo Ortis* 642.
frammentismo 250 (le antologie italiane di Pascoli, prime manifestazioni del f. antologico e del « saper leggere »), 796 (f. vociano), 1050 (continuità di Gadda rispetto al f.).
 — frammentistico 600 (libri relativamente f. di Panzini), 726 (prosa d'arte f. in Sbarbaro), 937 (*Bestie*, raccolta f. di Tozzi).
 — frammento 673 (misura vociana dei « poèmes en prose » o f. di Papini), 706 (i f. di Rëbora), 726 (i f. di Sbarbaro), 787 (f. impressionistici in Baldini), 795-796 (la poesia come f. e fulgurazione e la prima estetica crociana).
Frammento Papafava v. Detto della « Bona filosofia ».
 France, Anatole (ps. di François-A. Thibault) 600.
 Francesco II di Borbone 11, 389.
 Francesco II Gonzaga, marchese di Mantova 471.
 Francesco Giuseppe, imperatore 285.
 Franchi, Raffaello 723.
 Francia, Francesco Raibolini detto il 394.
 Frégloli, Leopoldo 1086.
 Freud, Sigmund 557, 576, 578, 834, 835.
 Frigessi, Delia 631.
 « Frontespizio » (II) 903, 929, 961.
 Frontino, Sesto Giulio 124.
 Fubini, Elsa 553, 554, 558.
 Fucini, Renato 523.
futurismo 515 (simpatia di Longhi per l'evoluzione antiaccademica del f.), 665 sgg., 667-668 (Marinetti e il f.), 668/919 (cubo-f. russo), 672 (Papini e il f.), 680 (Soffici e il f.), 795-796 (Ungaretti e il f.), 948 (Palazzeschi e il f.).
 — futurista (sost.) 324 (il *Notturmo*, tra i libri editi di D'Annunzio il meno lontano dal f. in senso largo), 660 (la poesia di Govoni e l'impressionismo dei f.), 784 (ideologica problematicità dei vociani e magari dei f.).
 — futurista (agg.) 713 (uso f. della punteggiatura), 795 (tentativi f. di innovazioni prosodiche), 1051 (la « simultaneità » f.), 1092 (attuazione in Pizzuto di più di un postulato linguistico del movimento f.).
 Gadda, Carlo Emilio 1047-1087; 206, 218, 223, 872, 1026, 1033, 1092.
 Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano 526.
 Galilei, Galileo 446, 467.
 Galla Placidia 538.
 Galli, Lina 578.
 Gallian, Marcello 856.
 Galluppi, Pasquale 8, 430.
 Gargani, Giuseppe Torquato 128.
 Gargiulo, Alfredo 503-507; 87, 253, 321, 325, 379, 383, 386, 635, 723, 796.
 Garibaldi, Giuseppe 3, 86, 88, 121, 137, 333.
 — *garibaldino* 694, 705.
 Garin, Eugenio 672.
 Garrone, Dino 143.
 Gatto, Alfonso 919-922; 872, 1021.
 Gauguin, Paul 524.
 Gautier, Théophile 533.
 Gegauff, Paul 904, 905.
 Genghiz Khān 293.
 Gentile, Giovanni 485-492; 6, 424, 426, 441, 457, 558, 672, 717.
 Gentileschi, Artemisia e Orazio 515, 865 sgg.
 Gentiloni, Vincenzo Ottorino 185.
 George, Stefan 1025.
 Georges, Karl Ernst 678.
 Géricault, Jean-Louis-Théodore 529.
 Gherardini, Giovanni 121, 206.
ghibellino 86, 88, 134.
 Ghislandi, Vittore (Fra Galgarlo) 537.
giacobino 66, 236, 423, 766.
 Giacomino da Verona 113.
 Giacomino Pugliese 339.
 Giacomo da Lentini (il Notaio) 131.
 Giacosa, Giuseppe 167.
 Gian Gastone de' Medici 126.
 Gide, André 324, 509, 674, 828, 905.
 Ginzburg, Leone 1008.
 Gioachino da Fiore 469, 482, 487, 489.
 Gioberti, Vincenzo 4, 24, 88, 430.
 Giolitti, Giovanni 323, 423, 426, 457, 480, 545, 548, 550.
 Giordani, Giuseppe 640.

- Giordani, Pietro 127.
 Giorgieri Contri, Cosimo 634.
 Giorgini, Giambattista 65, 66.
 « Giornale dei bambini » (I) 241.
 « Giornale storico della letteratura italiana » 5, 88, 691.
 Giotti, Virgilio 1039-1041; 575.
 Giotto di Bondone 515, 680, 759-760.
 Giovanni senza Paura, duca di Borgogna 358.
 Giraudoux, Jean 856.
 Girolamo Bonaparte, re di Vestfalia 125.
 Giulio II, papa 27.
 Giulioti, Domenico 937.
 Giunta, Filippo 768.
 Giusti, Giuseppe 152.
 Giustiniani, Vincenzo 534.
 Giustiniano, imperatore d' Oriente 899.
 Giustino, Giuniano 124.
Giustizia e Libertà 548, 563.
glottologia 65, 68, 82, 552.
 Gnoli, Domenico (Giulio Orsini) 633, 636.
gnostico 672.
 Gobetti, Piero 563-568; 218, 508, 548, 813.
 Goethe, Johann Wolfgang 86 (G. tra i veri modelli della poesia « barbara » carducciana), 308 (l'esametro di Carducci e gli esempi tedeschi, tra cui G.), 319 (le *Elegie romane* di D'Annunzio, col titolo e nel metro del G.), 324, 386 (« superuomo », termine già usato da G.), 427, 554 (Gramsci e G.), 561, 777.
 — goethiano 85 (titolo g. di *Eterno femminino regale* di Carducci), 761 (Bacchelli, intellettuale d'ambizione g.), 813 (titolo g. degli *Xenia* di Montale).
 — *Faust* 47.
 — *Hermann und Dorothea* 76, 86 (— tra i modelli delle « barbare » carducciane), 411 (tradotto dal Betteloni), 494.
 — *Die Kränze* 105 (*Una sera di San Pietro* di Carducci in serie di esametri come —).
 — *Die Leiden des jungen Werthers* 642.
 — *Reineke Fuchs* 86 (— tra i modelli delle « barbare » carducciane).
 — *Römische Elegien* 106 (il pentametro delle — come uno degli esempi per quello di *Nevicata* di Carducci).
 — *Wandlers Nachtlid* 554.
 — *Götz von Berlichingen, Egmont, Wilhelm Meisters Lehrjahre, Wilhelm Meisters theatralische Sendung* 747.
 Gògol', Nikolaj Vasil'evič 705, 931.
 Goldoni, Carlo 134, 577.
 Goldsmith, Oliver 8.
 Goncourt, Edmond de 499, 758.
 Goncourt, Jules de 499.
 Góngora y Argote, Luis de 795, 797.
 Gonin, Francesco 216.
 Gorini, Paolo 225.
 Govoni, Corrado 660; 636, 667.
 Gozzadini, Giovanni 108.
 Gozzano, Guido 635-659; 407, 631, 661, 814.
 Graf, Arturo 293, 636, 691.
 Gramsci, Antonio 552-562; 6, 548, 563, 566-568.
 Gramsci, Giulia 553 sgg.
 Grass, Günter 1050.
 Grazzini, Anton Francesco (detto il Lasca) 440, 961.
 Greene, Graham 896.
 Grifoni, Matteo 109.
 Grilli, Alfredo 682.
 Grion, Giusto 293.
 Gris, Juan 668.
 Grossi, Tommaso 46, 236, 429, 493.
grottesco v. *narrativa*.
 Grozio, Ugo (Huig van Groot) 8.
 Gualandi, Angelo 108.
 Guarini, Guarino 526.
 Guazzoni, Enrico 528.
guelfo 4, 88, 127.
 Guerra, Antonio (Tonino) 1042-1043; 1044.
 Guerra, Learco 570.
 Guerrazzi, Francesco Domenico 127.
 Guerrini, Olindo (Lorenzo Stecchetti) 132, 319, 634, 637.
 Guglielmi, Giuseppe 637, 643.
 Guglielminetti, Amalia 638, 643.
 Guglielmo II imperatore di Germania 285, 359, 713.
 Guicciardini, Francesco 6, 24-40, 730.
 Guido da Pisa 14.
 Guinizzelli, Guido 110.
 Guittone d'Arezzo 109.
 Guttuso, Renato 516.
 Haackel, Ernst Heinrich 434.
 Halley, Edmund 894.
 Hals, Frans 536.
 Hamann, Johann Georg 426.
 Hebbel, Friedrich 719.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 4-5 (De Sanctis e H.), 423-425 (Croce e H.), 453, 485-486 (Gentile e H.), 541 (Stato etico di H.).
 — antihegeliano 423/434/451 (Herbart a.).
 — hegeliano 430 (B. Spaventa, diffusore autorevole del pensiero h.), 449 (Croce e lo schema triadico h. della realtà), 456 (principio h. della razionalità del reale in Croce), 631 (*superare*, verbo h.), 674 (Stimer, filosofo h.).
 — hegelismo 423-424 (h. napoletano), 485 (l'idealismo di Croce e Gentile, secondo h. italiano, meridionale come il primo).
 Heidegger, Martin 905.

Heine, Heinrich 82, 85, 89, 90, 205.

Heinecke, Johann Gottlieb 8.

Hello, Ernest 937.

Hemingway, Ernest 984, 1011.

Herbart, Johann Friedrich 423, 434, 451.

Herder, Johann Gottfried von 65, 79, 85, 561.

«Hermes» 631.

Hillebrand, Karl 690.

Hitler, Adolf 323, 359, 360.

Hodler, Ferdinand 383.

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 205, 931.

Hokusai Katsushika 758.

Hölderlin, Friedrich 86, 308, 796.

Hopkins, Gerard Manley 252.

Hugo, Victor 85, 86, 96, 324, 498, 502, 533.

Humboldt, Wilhelm von 65, 76.

Hunt, William Holman 746.

Husserl, Edmund 905.

Huysmans, Joris-Karl 250, 320.

Ibsen, Henrik 657, 719.

idealismo 3 (la pedagogia dell'i. e De Sanctis), 65 (l'Ascoli e i maestri germanici dell'i. linguistico), 453 (unità di filosofia e storia della filosofia, forse il più vivace concetto dell'i.), 461 (espressioni scolastiche tipiche dell'i.), 465, 485 (Croce, Gentile e l'i.), 486 (i. pragmatico nel fascismo), 557 (i. e comunismo russo, componenti culturali di Gramsci), 559, 723 (la «Voce» trasformata da Prezzolini in organo dell'i. militante), 735 (polemica di Cardarelli contro l'i. del De Sanctis e dei suoi successori), 762 (morale dell'i. in Bacchelli).

— *idealista* 672 (patronato dei grandi i., Croce e Gentile, sulla «Voce»), 717.

— *idealistico* 563 (temi i., meridionalistici ecc. del vocianesimo), 631 (formazione i. e dannunziana di Borgele).

idéologues 4, 66.

illuminismo 3-4 (il «saggio» nell'i. francese e inglese), 468.

— *illuminista* 66 (Manzoni i.), 994 (fisionomia mentale da i. ateo di Moravia).

— *illuministico* 41, 68 (principi razionalistico-i. della teoria linguistica manzoniana), 424, 557 (mito i. del «buon selvaggio»), 1008 (impianto settecentesco, i., della narrativa di Calvino).

Imbriani, Carlotta 223.

Imbriani, Matteo 9, 223.

Imbriani, Matteo Renato 223.

Imbriani, Paolo Emilio 9, 223.

Imbriani, Vittorio 223-227; 9, 79, 88, 103, 206, 236, 1050.

imitazione antiquaria 303.

— v. *colore locale e colore temporale*.

immanentismo 250.

immoralismo 637.

imperialistico 631.

Impero (stile) 645.

impressionismo 85 (i. «malato» in *Dinanzi alle terme di Caracalla* di Carducci), 398 (incontro del D'Annunzio di *Notturmo* con l'i. di prosatori più giovani), 660 (Govoni e l'i. dei futuristi), 851 (i. paratattico di Comisso).

— *Impressionista* 523 (pittori i. francesi), 1092 (Marinetti e i futuristi, nella realtà modesti i. tradizionali).

— *impressionistico* 129 (stile nominale, a fine i., in Carducci), 249 (motto virgiliano delle *Myricae* pascoliane, a significarne anche il prevalente aspetto i.-rurale), 251 (monologo della prosa pascoliana, cedente alle necessità i., interiettive ecc. del soggetto), 252 (Pascoli per i suoi contemporanei, coloritore i. di «bozzetti» o «figurine»), 321 (base i. della squisitezza di scrittura del *Trionfo della morte* dannunziano), 322 (*Alcione* di D'Annunzio, diario lirico non i. né descrittivo, ma suggestivo), 324 (il *Notturmo*, linguisticamente il più i. tra i libri editi di D'Annunzio), 417 (sintassi i. di *Na tavernella* del Di Giacomo), 667 (confini i. delle realizzazioni di Marinetti), 680 (poesie futuriste di Soffici, anche più i., in senso visivo, delle marinettiane), 702 (sintassi i. in Jahier) 719 (prosa lirica spesso i. del *Mio carso* di Slataper), 787 (frammenti i. in Baldini), 796 (Ungaretti staccato da ogni impostazione onomatopeico-i.), 851 (l'edonismo di Comisso e la trascrizione i. della fisicità della sua esperienza), 938 (laceranti schegge i. in cui si frange il mondo per Tozzi), 948 (grammatica i.).

inconscio 557, 903, 1004.

individualismo 205, 486, 631, 674, 1050.

intellettualismo 423, 424, 425, 449.

interventista 323.

intimista, intimistico 250, 508, 635, 872, 1042.

«Intransigeant» (L') 669.

intuizionismo 451.

investigazione dell'io 705.

— v. *autobiografismo*.

Ippocrate 437.

ironia 465, 610, 636, 661.

irrazionalismo 323, 668, 672, 723, 735, 856.

irredentismo 719.

Isabella d'Este 471.

Isella, Dante 206.

«Italia» (L') 199.

«Italia letteraria» (L') 503.

«Italiano» (L') 561, 754, 787 (movimento dell'—).

- Jacob, Max 948.
 Jacopo della Lana 111
 Jacopone da Todi 113, 489.
 Jahier, Piero 702-704; 763.
 Jaja, Donato 485.
 James, William 451, 672.
 Jammes, Francis 636, 637, 643, 658, 835.
 Jean-Paul (ps. di Johann Paul Friedrich Richter) 205.
 Jiménez, Juan Ramón 1025.
 Jouvenet, Jean 529.
 Joyce, James 575-578 (Svevo e J.), 872 (J. novelliere tra gli scrittori cari a « Solaria »), 904 (Pirandello, Proust, J. precursori a vario titolo dell' « antiromanzo »), 905, 980 (J. dei *Dubliners* tra i modelli di Cassola), 1003 (*Dedalus* tradotto da Pavese), 1049-1050 (Gadda, J., e il manierismo espressionistico), 1092 (Pizzuto e J.).
Jugendstil 523.
 Juvarro (o Juvara), Filippo 526.
 Kafka, Franz 882, 906.
 Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm 193.
 Kant, Immanuel 71, 424, 445, 462, 486, 503, 541, 691.
 Keaton, Buster 753-756.
 Keats, John 320, 501.
 Keil, Eberhard 538.
 Keplero, Giovanni 1059.
 Kicher, Athanasius 461.
 Klinger, Friedrich Maximilian 561.
 Klopstock, Friedrich Gottlieb 42, 71, 86, 308.
 Labindo v. Fantoni.
 Labriola, Antonio 423, 434, 439, 451, 691.
 La Bruyère, Jean de 994, 1049.
 « Lacerba » 561 (Gramsci sul futurismo di L.), 667/672 (fondazione di L.), 680 (Soffici e L.), 702 (Jahier e L.), 735 (la « Ronda » contro la gestione irrazionalistica della letteratura, da D'Annunzio a L.), 795 (primi versi futuristegianti di Ungaretti su L.), 919 (frase nominale e immediatezza in largo senso interiettiva e onomatopeica, istituti consumati nel futurismo e nel movimento di L.), 948 (adesione di Palazzeschi al futurismo, sia di Marinetti sia di L.).
 — lacerbiano 515 (prima acerba e intricata maniera vociano-l. di Longhi), 713 (incontro superficiale di Campana coi l.).
 Lafargue, Paul 691.
 Laforge, Jules 637, 638, 835.
laicista 487.
 Lajolo, Davide (« Ulisse ») 1004.
 Lamartine, Alphonse de 494.
 Lamb, Charles 741.
 Lambruschini, Raffaello 127.
 Lamennais [prima La Mennais], Félicité-Robert de 41.
 Lana v. Jacopo.
 Lancelotti, Claude 8.
 Landolfi, Tommaso 931-934; 856, 872.
 Lanza, Giovanni 89, 92.
 Lapo Gianni 126, 326.
 Larbaud, Valéry 575.
 Lasca (Il) v. Grazzini.
 Laterza, Giovanni 444.
 Lausberg, Heinrich 1044.
 Lautréamont v. Ducasse.
 La Vista, Luigi 3.
 Lawrence, David Herbert 143, 876.
 Léautaud, Paul 637.
 Leconte de Lisle, Charles-Marie 497, 502.
 Lega, Silvestro 523.
 Leibniz, Gottfried Wilhelm von 71, 451.
 Lenin (Vladimir Il'ič Uljanov) 552.
 « Leonardo » (Il) 672.
 Leonardo da Vinci 389.
 Leopardi, Giacomo 4-5 (De Sanctis e L.), 9, 87, 126, 251/311-312 (Pascoli e L.), 485, 503 sgg. (brani di Carducci sul L. riportati dal Gargiulo), 529, 608, 698, 735 (la « Ronda », Cardarelli e L.), 813-814 (la poesia « negativa » di Montale e di L.).
 — leopardiano 87 (abbandono della linea soggettiva l. secondo il Thovez), 143 (natura l. di Verga secondo Bontempelli), 252 (dilatazione pascoliana dell'endecasillabo foscoliano e l.), 577 (Svevo e il canone l. dell' « esplorazione del proprio petto »), 705 (nesso l. endecasillabo-settenario), 764 (la poesia di Bacchelli e l'esempio l.), 796 (tradizione petrarchesca e l. nella metrica di Ungaretti), 835 (Saba e la tradizione italiana fino al romanticismo, dalla vetta l. alla media più modesta), 836 (Saba memore di movenze l.).
 — *L'infinito* 93 (inserto quasi letterale dell' — nelle *Rimembranze di scuola* di Carducci), 268 (ricordo in *Digitale purpurea* di Pascoli di un *enjambement* dell' —).
 — *Palinodia al Marchese Gino Capponi* 127.
 — *Alla Primavera o delle favole antiche* 501.
 — *Il primo amore* 95 (terzine di *Idillio maremmano* di Carducci, come nel —).
 — *Le Ricordanze* 93 (endecasillabi sciolti nelle *Rimembranze di Scuola* di Carducci, al modo delle — e di altre grandi liriche leopardiane).
 — *Il sabato del villaggio* 268 (ricordo del — in *Digitale purpurea* di Pascoli), 311 (discorso di Pascoli su —).
 — *A Silvia* 93/96 (ricordo in due poesie di Carducci del « quinci.... quindi » di —).

— *Operette morali e Zibaldone* 735 (— modello alla « Ronda » e a Cardarelli).
 — v., in *Indice II*, nesso leopardiano endecasillabo-settenario.
 Leopoldo II, granduca di Toscana 389.
 Lessing, Gotthold Ephraim 468.
 « Letteratura » 790, 813 (Montale e L.), 872 (Bonsanti, « Solaria » e L.), 876, 903 (Bo e i solariani di L.), 931 (prima apparizione di Landolfi nelle Edizioni di L.), 1021 (Pratolini e L.), 1039 (Giotti nelle Edizioni di L.), 1049-1050 (Gadda e L.).
letteratura dell'angoscia 882, 906.
letteratura dell'orrore 931.
letteratura universale 250.
 Levi, Carlo 569-571.
 Lewis, Sinclair 1003.
liberalismo 430 (l. cattolico di Balbo, Gioberti ecc.), 540 (Einaudi e il l.).
 — liberale 3 (la scuola del Puoti, frequentata dalla migliore gioventù del Regno borbonico, quasi tutta improntata a spiriti l.), 185 (cattolicismo l. e Fogazzaro), 426/457 (Croce e la politica socialista con metodi l. di Giolitti), 486 (spirito l. della riforma scolastica di Gentile), 487, 522, 563 (Gobetti e l'unione dell'istanza l. con la « democrazia dal basso »).
liberismo economico 540.
libero scambio 545.
Liberty (stile) 320, 523.
 Linati, Carlo 205, 1050.
linea anticrociana 553.
linea lombarda 927.
linea manzoniana della prosa 87.
 — v. *prosa*.
linea rievocativa della narrativa moderna 865.
 — v. *narrativa*.
linea soggettiva leopardiana della poesia 87.
linguistica storica o evolutiva 68.
 Lippi, Filippino 335.
 Lippi, Filippo 335.
lirismo 948, 1050, 1092.
 Lisi, Nicola 961-967; 929, 937.
 Littré, Émile 69.
 Livio, Tito 25, 193.
 Lodi, Luigi 319.
logica matematica 672.
 Loisy, Alfred 185.
 Lomazzo, Giovanni Paolo 532.
 Lombardo v. Pietro L.
 Lombroso, Cesare 434, 691.
 Lomi, Aurelio 125.
 Longanesi, Leo 561, 754, 787.
 Longhi, Pietro e Alessandro 527.
 Longhi, Roberto 515-539; 125, 250, 508, 668, 741, 742, 865, 1012.

Lorenzini v. Collodi.
 Lorenzo il Magnifico 27, 127, 381.
 Loria, Arturo 872.
lotta per la vita 73.
 Lotto, Lorenzo 531.
 Lo Vecchio-Musti, Manlio 611.
 Luccheni, Luigi 285.
 Luciano di Samosata 231.
 Lucini, Gian Pietro 205, 1050.
 Lucrezio Caro, Tito 96.
 Luigi XII, re di Francia 357-358.
 Luigi XIII, re di Francia 868.
 Lutero, Martino 70.
 Luzi, Mario 923-926; 872, 927.
macaronici 1049.
 Maccari, Cesare 528, 530.
 Maccari, Mino 516, 561, 968.
macchiaioli 522, 523, 741.
 Machiavelli, Niccolò 16, 19, 26, 27, 28, 32, 446.
 Macpherson, James 747.
 Macri, Oreste 872.
 Maeterlinck, Maurice 636.
 Maffei, Andrea 641.
 Maffei, Clara Carrara contessa 641.
magico quotidiano v. *narrativa*.
 Maier, Bruno 578.
 Majakovskij, Vladimir Vladimirovič 668.
 Malaparte, Curzio (ps. di C. Suckert) 335, 563.
 Malatesta, Enrico 524.
 Mallarmé, Stéphane 426, 795, 796, 915.
 Malraux, André 905.
 Mambelli, Marcantonio (il Cinonio) 17.
 Mamiani della Rovere, Terenzio 24, 85.
 Manet, Édouard 523, 533.
 Manfrè, Pasquale 8.
manierismo 532, 762, 877, 1049.
 Mansfield, Katherine 872.
 Mantegna, Andrea 520, 521.
 Mantovani, Dino 638.
 Manuzio, Aldo - Paolo - Aldo il Giovane 768.
 Manzini, Gianna 856-864.
 Manzoni, Alessandro 4-6 (De Sanctis e M.), 8, 20, 40-61 (saggio di De Sanctis sui *Promessi sposi*), 65-66 sgg. (Ascoli e M.), 85-88 (Carducci e M.), 108, 127, 216, 251, 253 (la poetica di Pascoli e la problematica del realismo europeo, misurata su M. e Flaubert), 485, 496, 498 (Pascoli e il realismo tra M. e Flaubert nel saggio del Petrini), 532, 559 (M. e la questione della lingua), 560, 698, 699-701 (saggio del De Robertis su M. e Cherubini).
 — manzoniano 65 sgg. (polemica dell'Ascoli contro il culto m. del fiorentino parlato), 76 (apocope fonosintattica, tipica del fiorentinismo m.), 87 (appartenenza di Croce

- prosatore alla linea m. largamente intesa), 88 (democraticità della prosa m.), 90 (la prosa m. di De Amicis), 175 (tocchi m. della Santuzza verghiana), 304, 432 (atteggiamento m. del Martini, direttore del « Fanfulla della Domenica », modello stilistico per il giovane Croce).
- manzonismo 88 (m., idolo polemico del Carducci), 206 (m. di un sintagma di Dossi), 241 (lingua viva di Collodi meno prossima al m. che al purismo).
- *Adelchi* 493.
- *Il cinque maggio* 340 (ricordo di un verso del — in D'Annunzio).
- *La Pentecoste* 115.
- *I promessi sposi* 291, 469 (la tonalità generale dei — nel giudizio di Croce), 495 (ricordo del Don Rodrigo appestato in un poemetto del Tommaseo), 1063 (citazione dai — in Gadda), 1072 (parodia dell'addio di Lucia in Gadda), 1085 (tacita correzione di Gadda al « con juicio » di Ferrer), 1087 (parodia dell'oste dei — in Gadda).
- *Urania* 334 (ricordo in Pascoli dell'accezione di *esercitato* in —).
- v. *questione della lingua*.
- Marat, Jean-Paul 128.
- Marceau (François-Séverin M.-Desgravières) 695.
- Marcello, Marco Claudio 525.
- Margherita di Savoia 85.
- Maria dei duchi di Kleve, duchessa d'Orléans 358.
- Maria de' Medici 868.
- Maria Cristina di Savoia 389, 430.
- Maria Sofia di Baviera, regina di Napoli 389.
- Maria Teresa d'Asburgo-Lorena, regina di Napoli 151, 389.
- Mariani, Gaetano 206, 641, 658.
- Marin, Biagio 575, 719.
- Marinetti, Filippo Tommaso 667-671; 561, 672, 680, 948, 1051, 1092.
- Marini, Oreste 539.
- Markus, Dora 814, 821, 823, 827.
- Marlborough, John Churchill duca di 81.
- Marquet, Albert 524.
- Marradi, Giovanni 381.
- Martin, Henriette 637.
- Martini, Fausto Maria 632, 635.
- Martini, Ferdinando 241, 432, 560.
- Martoglio, Nino 607.
- Marx, Karl 402, 423, 424, 439, 449, 558, 691, 1026.
- marxismo 424 (Croce e il m.), 434 (Labriola, il maggiore studioso italiano del m.), 449, 568, 1026 (Pasolini e il m.).
- marxista 6 (ritorno al De Sanctis per opera del Gentile e poi della pubblicistica m.), 548 (storiografia di intenzioni m. del Salvemini) 691, 905.
- marxistico 439.
- « Marzocco » (II) 249, 309, 741.
- Mascagni, Pietro 143, 322, 335.
- Mascheroni, Lorenzo 635.
- Masolino da Pancale 519, 526.
- massimalista* 552.
- Mastronardi, Lucio 1033-1035.
- Matarasso (Maturanzio), Francesco 336.
- materialismo positivistico* 434, 691.
- materialismo storico* (o *dialettico*) 423, 439, 449, 553.
- Matisse, Henry 524.
- Matteotti, Giacomo 563.
- Maturanzio v. Matarasso.
- Maupassant, Guy de 142, 320, 576.
- Maurras, Charles 522.
- Mazzini, Giuseppe 137, 225, 486, 694, 705.
- Mazzoni, Guido 126.
- McManus, George 755.
- Melville, Herman 1003.
- memoria* 576 (scomposizioni e ricomposizioni della m. in Proust), 578 (Svevo e l'analisi proustiana della m.), 872 (scrutinio frazionato della m., importante in Bonsanti e in tutto il momento solariano), 976 (*delectationes morosae* della m. in Benedetti), 1092 (composizioni di oggetti in Pizzuto corrispondenti alla fenomenicità della m.).
- « Menabò » (II) 1033.
- Menasci, Guido 143.
- Menelik, imperatore d'Etiopia 300.
- Mengs, Anton Raphael 530.
- Mercantini, Luigi 407.
- meridionalista* 236, 548, 563.
- v. *questione meridionale*.
- Merlo, Clemente 72.
- Metastasio (Trapassi), Pietro 746.
- metodo storico* 5, 82, 88, 440, 485, 636.
- v. *critica*.
- Mezzacapo, Luigi 136.
- Michelangelo Buonarroti 128, 952.
- Michelet, Jules 642.
- Michelino da Besozzo 526.
- Michelstaedter, Carlo 717-718; 508, 575.
- Michetti, Francesco Paolo 320.
- Migliorini, Bruno 71, 1060.
- Mill, James 461.
- Mill, John Stuart 434, 461.
- Millais, John Everett 746.
- Mille, Cecil B. de 528.
- Mingozzi (o Mengozzi) Colonna, Girolamo 527.
- Miró y Ferrer, Gabriel 980.
- misticismo* 324-325 (Croce e il m. estetizzante di D'Annunzio), 361 (m. erotico di D'An-

- nunzio), 426 (Croce contro il m. di Fogazzaro), 485-486 (Gentile accusato di m. da Croce e viceversa), 576 (ritorno della narrativa italiana alla genuina matrice naturalistica dopo le deviazioni bozzettistiche, mondane, magari spolverate di m., tra 1890 e 1920).
- mistico 186 (dilettantismo m. di Fogazzaro), 682 (sperimentazione diretta e pressoché m. dell'espressione poetica nella critica di Serra), 698 (De Robertis critico e l'esperienza immediata e quasi m. dei valori formali, sul modello di Serra).
- Mistral, Frédéric 249.
- modernismo 185, 250, 723, 637.
- Modigliani, Amedeo 788.
- Molière (Jean-Baptiste Poquelin) 97.
- Molmenti, Pompeo Gherardo 530.
- «Momento» (II) 637.
- Momigliano, Attilio 447.
- Monaci, Ernesto 319, 333.
- Montaigne, Michel Eyquem signore di 3, 741, 882.
- Montale, Eugenio 813-814; 563 (M. collaboratore del «Baretti»), 575 (M. e Svevo), 635 (M. e Gozzano), 647 (*ceàrina* in Pascoli, Gozzano, M.), 726 (M. e Sbarbaro), 872 (M. tra i maggiori solariani), 1067 (*alido* in D'Annunzio, M. e Gadda).
- *Ossi di seppia* 7-26 (importanza della poesia discorsiva di Sbarbaro, in particolare sul M. di *Arsenio*), 845 (cit. da *Incontro* in Saba), 981 (cit. da *Corno inglese* in Cassola).
- *Le occasioni* 650 (la storia poetica dell'*atropo* in *Vecchi versi* di M., già in Pascoli e Gozzano), 876 (— uno dei libri che interpretarono il sentimento collettivo alla fine del fascismo), 923 (sensibili echi delle — in *Onore del vero* di Luzi), 927 (echi delle — in Sereni), 931 (*Elegia di Pico Farnese*), 981 (cit. da *Balcone* in Cassola).
- Montano, Lorenzo (ps. di Danilo Lebrecht) 735, 754.
- Montesquieu, Charles-Louis de Secondat, barone di 29.
- Monterverdi, Angelo 109.
- Monti, Vincenzo 109, 501, 529.
- Montrone, Giordano de' Bianchi Dottula marchese di 9.
- moralismo 325, 424, 425, 702.
- Morandi, Giorgio 516, 668, 789.
- Morandi, Luigi 413.
- Moravia, Alberto (A. Pincherle) 993-1002; 905.
- Morelli, Domenico 530.
- Moretti, Marino 661-664; 508, 600, 631, 632, 635, 636, 1025, 1042.
- Morgari, Oddino 481, 567.
- Morgenstern, Christian 948.
- Moroni, Giovanni Battista 531.
- Morpurgo, Giuseppe 611.
- Mozart, Wolfgang Amadeus 778.
- Murger, Henri 205.
- Muscetta, Carlo 6, 46, 236.
- Musco, Angelo 607.
- Musil, Robert 578.
- Musset, Alfred de 658.
- Musso, Carlo 1004.
- Mussolini, Benito 323, 486, 548, 767, 795, 1049, 1051, 1078, 1080, 1085.
- Myers, Frederick William Henry 980.
- Napoleone I 125, 482, 529, 530.
- Napoleone III 90, 125.
- Nardi, Bruno 487.
- Nardi, Piero 206.
- narrativa, narrazione 320 (carattere lirico della novellistica dannunziana), 576 (genuina matrice naturalistica della n. italiana), 576-577 (autobiografismo, ramo maestro del romanzo moderno, quando l'osservazione naturalistica del reale giunge all'autoanalisi), 600 (n. di rievocazione storico-culturale in Panzini), 728 (rievocazione magico-popolare in Pea), 761-762 (impeto sperimentale della n. di Bacchelli), 854 (Alvaro evocatore lirico di atmosfere), 865 (la n. della Banti e la linea rievocativa che dalla Woolf sale a Pater), 872 (n. intimista), 872 (n. lirico-magica, legata al gusto solariano), 931 (importanza del primo Landolfi nella n. «magica» del secondo anteguerra), 948 (lirismo monologico o dialogico e n. più tradizionale o su situazioni assurdo-grottesche in Palazzeschi), 961 (Lisi e il magico quotidiano degli esistenzialisti toscani), 968/976/980 (Bilenchi, Benedetti, Cassola e la poetica toscana dell'assurdo quotidiano), 993 (studi di atmosfera in Moravia), 994 (Moravia e il romanzo-saggio), 1004 (n. «mitica» di Pavese), 1021 (bozzetti narrativo-elegiaci di Pratolini), 1091 (il «narrare» di Pizzuto opposto al «raccontare» della n. naturalistica e storica della tradizione).
- v. *autobiografismo*, *avanguardia*, *decadentismo*, *espressionismo*, *letteratura dell'angoscia*, *letteratura dell'orrore*, *naturalismo*, *neorealismo*, *nouveau roman*, *prosa*, *realismo*, *sperimentalismo*, *surrealismo*, *verismo*; v. anche, in *Indice II*: *espressività*, *istituti narrativi*, *istituti linguistico-stilistici*.
- narrazione v. *narrativa*.
- naturalismo 139-202; 141 (Verga e il n. francese), 182 (Capuana e il n.), 185 (Fogazzaro e il n. regionale), 199 (De Marchi e il n.), 251 (il monologo interiore del n.), 320 (D'Annunzio e il n.), 376 (n. regionale del D'Annunzio novelliere), 414 (n. liricizzato del Di Giacomo), 486 (Croce accusato di n. da Gentile) 534 (la

- tranche de vie*, programma del n. letterario), 608, 610 (distruzione del n. teatrale in Pirandello), 905 (minuzioso n. fenomenico del *nouveau roman*).
- naturalista (sost.) 142, 216 (Zola e i n. siciliani), 499 (n. francesi), 610.
 - naturalista (agg.) 216 (romanzo n. e sperimentale di Zola), 324 (simpatia di Croce per il D'Annunzio n. e corposo), 357 (D'Annunzio novelliere n. e il dialetto abruzzese), 447 (i critici n. francesi, inventori del termine « decadentismo »), 948 (il Palazzeschi prosatore lirico e quello relativamente n.).
 - naturalistico 65 (i « neogrammatici » e l'ineccepibilità n. delle leggi fonetiche), 218 (tematica regionale e n. in Faldella), 252-253 (enunciati « classici » se non forse di prosa n. come misura per i giudizi di Croce sulla poesia pascoliana), 413 (il Pascarella dei sonetti, n. e fonicamente prezioso), 576/577-578 (Svevo, Proust, Joyce e l'analisi n. rivolta sull' Io, ramo maestro del romanzo moderno), 1004 (scorza n. della narrativa di Pavese), 1091 (il « narrare » di Pizzuto e il « raccontare » della narrativa n. e storica della tradizione).
 - v. *narrativa*, *realismo*, *verismo*.
 - nazionalismo* 250-251 (n. e socialismo in Pascoli), 321 (n. e socialismo), 486 (il fascismo e il n.), 562, 568 (Oriani e il n.), 672 (Papini, Corradini e « Il Regno », organo del n. italiano).
 - nazionalista 337 (eloquenza n. e bellicista di D'Annunzio).
 - nazionalistico 561 (Strapaese, tendenza n. -popolareggiante), 694 (tendenze n. di Crispi).
 - nazismo* 359, 1008.
 - Nencioni, Enrico 126.
 - neoclassicismo* 529 (il pittore Camuccini, esponente del n. romano).
 - neoclassico 85 (aspirazioni n. in Carducci), 530 (Mengs e David, pittori n.), 680 (tono n. del verso nell'*Elegia dell'Ambra* di Soffici), 735 (concezione n. della « Ronda »), 784, 796 (Ungaretti dopo l'*Allegria* e il n. « richiamo all'ordine » della « Ronda »).
 - neo-espressionismo* v. *espressionismo*.
 - neogrammatici* 65.
 - neorealismo* 631 (*Rubè* di Borgese e il n.), 728 (Pea e Tozzi, precursori linguistici del n. regionale), 994 (Moravia e il n.), 1003-1004 (Pavese e il n.), 1004 (il n. cinematografico), 1008 (n. come neo-espressionismo secondo Calvino), 1026 (i due romanzi romani di Pasolini e il n.), 1049 (Gadda e il n. dialettaleggiante).
 - neorealista 991-1035.
 - neorealistico 1012 (*la Malora* di Fenoglio, accostamento anche linguistico al regionalismo n. pavesiano).
 - neoromanticismo* 719, 723, 741, 1003.
 - neoverismo* v. *verismo*.
 - neutralistico* 426.
 - Newton, Isaac 1073.
 - Niccolò III d'Este 335.
 - Nicolini, Niccolò 8.
 - Niepcé, Joseph-Nicéphore 522.
 - Nietzsche, Friedrich 183 (N. e D'Annunzio in Capuana), 321-322 (N. e D'Annunzio), 386 (N. e il *Trionfo della morte* di D'Annunzio), 402 (N. e la violenza di D'Annunzio), 486 (N. e D'Annunzio assunti a precursori dal fascismo), 631 (Gargiulo e l'« apollineo » di N.), 637 (N. e Gozzano), 713 (Campana e il Superuomo di N.), 835 (folgorazione aforistica di certo N. nella prosa di Saba).
 - nietzschiano 672 (venature dannunziane e n. nel « Leonardo »).
 - Nigra, Costantino 79-81, 223.
 - Nitti, Francesco Saverio 403.
 - Noferi, Adelia (nata Finzi) 325.
 - Nordau, Max (ps. di M. Simon Südfeld) 691.
 - Norden, Eduard 330.
 - Notari, Umberto 564.
 - nouveau roman* 904, 905, 1092.
 - « Nouvelle Revue Française » 514.
 - Novaro, Angiolo Silvio 723.
 - Novaro, Mario 249, 723, 725.
 - Novati, Francesco 691.
 - Novella del Grasso legnaiuolo (La)* 961.
 - Novellino* 114, 961.
 - « Nuova Antologia » 6, 141, 643.
 - Oberdan, Guglielmo 402.
 - Occam (Ockham), Guglielmo di 1095.
 - oggettivismo* 486.
 - Oietti, Ugo 523, 530.
 - Olivi v. Pietro di Giovanni.
 - Omero 106, 143, 250, 265, 276, 292, 308, 494, 898.
 - « Omnibus » 754.
 - Onesto degli Onesti (O. bolognese) 109.
 - Onofri, Arturo 253.
 - opera d'intrattenimento* [B. Croce] 185, 887.
 - Orazio Flacco, Quinto 85/86 (Carducci e O.), 89 (O. e i *Giambi ed Epodi* di Carducci), 103 (*Lydia* in Carducci e O.), 250/252 (Pascoli e O.), 340.
 - *Odi*, I, XXXVIII 308 (tradotta da Pascoli).
 - *Odi*, II, X, 5 37 (*auræ mediocritas*, frase proverbiale di —, in De Sanctis).
 - *Odi*, II, XIX 315-316 (riassunta da Pascoli).
 - *Odi*, III, I, 1 112 (cit. da Carducci).
 - *Odi*, IV, VIII, 11-12 112 (cit. da Carducci).

- *Carmen saeculare* 339 (eco del — nel *Canto augurale per la nazione eletta* di D'Annunzio).
- *Satire* I, II, 1 211 (riecheggiato da Dossi).
- *Epistole*, I, X, 24 440 (cit. da Croce).
- *Epistole*, I, XII, 19 354/458 (*concordia discors*, clausola proverbiale di —, in *Undulna* di D'Annunzio e in Croce).
- « Ordine nuovo » (L') 552.
- Oriani, Alfredo 486, 568.
- Orioli, Francesco 11.
- Orlandini, Francesco Silvio 134.
- Orlando, Francesco 887.
- Orsini, Giulio ps. di D. Gnoli: v.
- Orvieto, Angiolo 249.
- Ossian 747.
- Otero, Carolina 645.
- Ovidio Nasone, Publio 100, 101, 340, 347, 351

- Padula, Vincenzo 236-238; 46.
- Paisiello, Giovanni 777.
- Palamède* 114.
- Palazzeschi, Aldo (ps. di A. Giurlani) 948-960; 508, 635 (P. tra i « crepuscolari » per Slataper), 636 (il giovane P. e la liberazione dal verso tradizionale), 661 (Moretti e P.), 667 (P. tra i futuristi), 856 (la Manzini e lo stile monologante d'un P.), 892, 931 (Landolfi e P.), 961 (Lisi e P.), 1075.
- Palgrave, Francis Turner 745.
- Palli, Natale 402.
- Pancrazi, Pietro 137, 635, 673, 787, 1003.
- Panzini, Alfredo 600-606; 750, 787, 896, 1082.
- Paolo Uccello (P. di Dono) 302-303.
- Paolo Veronese (P. Caliori) 527.
- Papini, Giovanni 672-679; 561, 667, 680, 717, 724, 795, 834, 929.
- « Paragone » 515, 865, 980, 1012.
- Paravia, Pier Alessandro 9, 409.
- Parini, Giuseppe 4, 85, 88, 115-120, 498, 499, 698, 836.
- Paris, Gaston 79.
- Parisina Malatesta 335.
- Parnasse* 320 (affinità tra la poetica di D'Annunzio e il P.), 497.
- parnassiano (sost.) 85 (il culto della bellezza formale in Carducci e i p. francesi), 498.
- parnassiano (agg.) 249 (i *Poemi conviviali* di Pascoli, di gusto p.), 252 (suggerzioni p. e alessandrine dei nomi propri e dei termini esotici in Pascoli), 293 (assunto p. della suggestione esotica in Pascoli), 322 (il fascino storico-decadente delle città minori in D'Annunzio e la sua delineaazione più oggettiva e p. nella serie delle *Città del silenzio*), 502, 923 (prima maniera lapidea e quasi p. di Luzi).
- Parronchi, Alessandro 302, 872.
- Parzanese, Pietro Paolo 46.
- Pascarella, Cesare 413.
- passatismo* 667.
- Pascoli, Giovanni 247-316; 87 (triade Carducci-P.-D'Annunzio, ormai in prescrizione), 152, 322, 323, 333 (Carducci, P., D'Annunzio, e il metro delle canzoni di gesta), 392, 394-396 (l'ultimo incontro col P. rievocato da D'Annunzio), 402, 414 (realizzazione timbrica in Di Giacomo e P.), 426 (opposizione di Croce a P.), 498-502 (saggio del Petrini su P.), 562 (giudizio di Gramsci sull'atteggiamento dell'ultimo P.), 632, 635-637 (Gozzano e P.), 644/647/650 (elementi lessicali ecc. di P. in Gozzano), 672 (il rinnovamento vociano della cultura, dopo Carducci, P. D'Annunzio), 677 (importanza del novenario in P. e D'Annunzio), 682, 683-690 (saggio di Serra su P.), 728 (colore dialettale che arriva fino al gergo nel P. garfagnino), 729, 735/739 (Cardarelli e P.), 814 (continuità del linguaggio di Montale con la tradizione fino al P. e Gozzano), 846 (Saba e il « fanciullino » di P.), 923 (Luzi e la « dilatazione » del verso tipica di certo P.), 1025 (Pasolini e l'ideale di lingua vergine, vivo anche nel P.), 1042.
- pascoliano 353 (impronta p. nel verso dell'*Undulna* dannunziana), 713 (sapienza retorica della tradizione p.), 796 (natura p.-dannunziana di certi versi di Ungaretti), 806, 815 (corrispondenze foniche di carattere p. in Montale).
- *Il gelsomino notturno* 326 (attacco con E del — e del dannunziano *Ricordo di Ripetta*, secondo esempi proromantici presenti anche al Carducci giovane).
- *Canzoni di re Enzo* 333 (il metro delle canzoni di gesta imitato da Carducci, D'Annunzio e P.).
- *Myricas* 661 (la poesia di Moretti e le —), 692 (*Romagna*).
- *La Civetta* 821 (ricordo di un verso della — in *Dora Markus* di Montale).
- Pascoli, Maria 249, 253.
- Pascoli, Ruggiero 249.
- Pasolini, Pier Paolo 1025-1032; 413, 417, 1033, 1042.
- Pasquali, Giorgio 207.
- Passavanti, Jacopo 14.
- Passerini, Giuseppe Lando 393.
- Pastonchi, Francesco 567.
- Pater, Walter 250, 327, 865.
- Pavese, Cesare 1003-1007; 763, 876, 877, 1008, 1012, 1026, 1033.
- Pea, Enrico 728-732; 829.
- pedagogia* 556, 557.
- « Pègaso » 764.

- Peirce, Charles Sanders 451, 672.
 Pelloux, Luigi 321, 477, 481.
 Percivalle Doria 113.
 Percy, Thomas 745.
 Perrault, Charles 703.
 Peruzzi, Emilio 111.
 Petrarca, Francesco 5 (De Sanctis e P.), 82, 87, 109.
 — petrarchesco 88, 692, 796 (tradizione p. e leopardiana nella metrica di Ungaretti).
 — canz. *Chiare, fresche, e dolci acque* 104 (clausola della — in *Alla stazione in una mattina d'autunno* di Carducci), 473 (allusione all'inizio di — in Croce).
 — canz. *Italia mia* 18 (adattamento di un verso della — in De Sanctis).
 — son. *O cameretta che già fosti un porto* 395 (cit. da D'Annunzio).
 — *Secretum* 694 (allusione al titolo del — in Serra).
 — *Trionfi* 682 (tesi di Serra sui —).
 Pettrini, Domenico 498-502; 85, 87, 253.
 Philippe, Charles-Louis 1021.
 Picasso, Pablo 525, 668, 787.
 Pierce 980.
 Pier delle Vigne 132.
 Piero della Francesca 515, 517-520, 680.
 Pierro, Albino 1044-1045.
 Pietro di Giovanni Olivi 487.
 Pietro Lombardo 489.
 Pietrobono, Luigi 251.
 Pindaro 252, 340.
 Pindemonte, Ippolito 501.
 Pinget, Robert 904, 905.
 Pintor, Giaime 872.
 Pio IX, papa 23, 90, 185, 1080.
 Pio X, papa 949.
 Piovene, Guido 872.
 Pirandello, Luigi 607-627; 143 (P. su Verga e D'Annunzio), 251 (gesticolazione mimetica di P.), 465, 509 (i *Sei personaggi* cit. da Debenedetti), 575, 854 (P. e Alvaro), 856 (la Manzini e lo stile monologante di P.), 904 (P., Proust, Joyce precursori dell'« antiromanzo »), 937 (P. e Tozzi), 993 (lingua di « grado zero » di Moravia, quale d'un P. depauperato della gesticolazione).
 Pitiré, Giuseppe 79, 223.
 Pitt, William 743.
pittura figurativa 1092.
 Pizzetti, Ildebrando 322.
 Pizzuto, Antonio 1089-1098.
 Platen, August von 85.
 Platone 15, 123, 287, 292.
Pléiade 399.
 Plinio il Vecchio 518.
pluralismo 423, 451.
 Plutarco 316.
 Poe, Edgar Allan 796, 876, 931, 1028.
poèmes en prose v. *poemetti in prosa*.
poemetti in prosa, *poèmes en prose* 673 (— in Papini), 713 (i *Canti orfici* di Campana, raccolta di versi e di —), 715 (la tecnica del — parificata a quella dei versi in Campana), 726 (— di Sbarbaro), 851 (di Comisso), 980 (di Cassola), 1003 (di Pavese).
 — v. *frammentismo, prosa*.
poemetti narrativi 877, 1092.
 Poerio, Alessandro, Carlo e Giuseppe 223.
poesia 251-252 (p. come « musica » e discesa della percezione sotto la soglia della coscienza comune con relativa tecnica, in Pascoli), 322 (l'*Alcyone* dannunziano, alto diario lirico non impressionistico né descrittivo, ma suggestivo), 411 (tendenza in Betteloni, più avvertita che risolta, a rendere con linguaggio moderno situazioni quotidiane), 425 (la prima *Estetica* crociana e la p. come interiezione o fulgurazione), 706 (frammentarietà dell'assunto lirico e anonimato del canto in Rebora), 713 (Campana e il simbolismo europeo: equivalenza di prosa e p. nel genere lirico; ambizione d'una conoscenza visionaria ottenuta attraverso il « *dérèglement de tous les sens* »), 726 (p. discorsiva di Sbarbaro), 795 (p. come frammento e fulgurazione in Ungaretti), 796 (distacco di Ungaretti da ogni impostazione onomatopeica-impressionistica della p.), 903 (il surrealismo e le istanze di conoscenza metarazionale attraverso la p.), 908 (poetica della parola in Quasimodo), 915 (Sinisgalli e il solco analogico tracciato da Ungaretti), 923 (prosa pausata nell'ultima fase della p. di Luzi), 929 (svolgimento « saggistico » del discorso poetico, un poco secondo la tradizione del romanticismo inglese, in Betocchi).
 — v. *composizioni di oggetti, crepuscolari, decadentismo, ermetismo, espressionismo, forma poetica italiana nell'Ottocento, romanticismo, simbolismo, surrealismo*; v. anche, in Indice II, analogia, « barbara », istituti linguistico-stilistici, verso.
 « Poesia » 667.
poesia e non poesia [B. Croce] 309, 425, 503, 698.
 Poincaré, Jules-Henri 451.
 Policletto 518.
 « Politecnico » (II) [di Carlo Cattaneo] 216.
 « Politecnico » (II) [1945-1947] 876.
 Poliziano, Angelo Ambrogini detto il 108, 359, 698.
 Pomatelli, editore 108.
 « Ponte » (II) 877.
 Ponti, Carlo 1005.

Pontormo, Jacopo Carrucci detto il 1085.
 « Popolo d' Italia » (II) 323.
populismo 919, 1042.
 Porta, Carlo 205, 211, 414, 1049.
positivismo 5 (il « metodo storico », applicazione del p. nell'ambito storico-letterario), 65 (l'Ascoli nell'ambito del p. evolucionistico), 82 (il p. letterario del Canello), 253 (Pascoli e il p.), 423 sgg. (Croce e il p.), 631 (il p., bersaglio polemico di Borgeese), 637 (Gozzano e il p.), 672, 691, 705 (Rèbora e il p.).
 — positivista 88, 548.
 — positivistico 68, 109, 556 (la pedagogia di Gramsci opposta alla concezione cristiana e a quella p.-deterministica).
post-romanticismo 205, 206, 252, 319, 493.
post-simbolismo, post-simbolistico, post-simbolista v. *simbolismo*.
 Pound, Ezra 728.
 Praga, Emilio 205, 497.
pragmatismo 451, 672.
 Pratella, Francesco Balilla 668.
 Pratesi, Mario 1021.
 Prati, Giovanni 132, 239, 493, 494.
 Pratolini, Vasco 1021-1024; 919.
preraphaelismo 280, 320, 326, 327, 746.
Pre-Raphaelite-Brotherhood v. *preraphaelismo*.
preromanticismo 426, 429, 561, 746, 747.
 Preti, Mattia 515.
 Previati, Gaetano 524.
preziosismo 293, 320, 498, 923.
 Prezzolini, Giuseppe 426, 485, 563, 672, 673, 680, 682, 702.
primitivismo 231 (Settembrini, De Sanctis, e il p. della scuola del Puoti).
 — primitivo (sost.) 4 (il purismo e la lingua dei p.), 319 (mimetica familiarità di D'Annunzio con gli stilnovisti e altri p. italiani), 320 (la poetica di D'Annunzio prossima al preraphaelismo inglese, col suo gusto dei p.), 327 (modo preraphaelico della rappresentazione, cioè nel gusto dei pittori e poeti inglesi ispirati ai p. e agli stilnovisti, in D'Annunzio), 523 (i macchiaioli e i p.), 529 (Ruskin e i p.), 741 (studi di Cecchi sui p.), 938 (lo stile di Tozzi e la lettura dei p. toscani), 961 (Lisi, un vero p. per l'estrema semplificazione sintattica e ritmica del discorso), 984 (Tobino entro il gruppo dei p. toscani, scuola ideale di Tozzi).
 — primitivo (agg.) 600 (sintassi spoglia e quasi p. di Panzini), 787-788 (Utrillo, pittore ostentatamente p.).
 « Primo Tempo » 508, 813.
 Principe Girolamo, Napoleone Giuseppe Carlo Bonaparte detto il 125
probabilismo statistico 1095.

problematismo 516.

prosa 4 (concomitare di colore e chiarezza nella p. desantisianiana), 87 (Croce e la linea manzoniana della p.), 87-88 (la p. eclettica di Carducci, lontana dalla democraticità manzoniana e dalla razionalità desantisianiana), 199 (p. d'arte dialettale in De Marchi), 250-251 (p. parlata, ma con riferimento al soggetto parlante, non agli ascoltatori come in Manzoni, in Pascoli), 320/323/324/394 (p. d'arte e p. d'impressione e di ricordo in D'Annunzio), 321 (p. convertita in tessuto melodico nelle *Vergini delle rocce* di D'Annunzio), 330 (D'Annunzio e la p. d'arte classica), 426 (Croce: la massima p. non d'arte della nuova Italia), 508 (Debenedetti in prima fila nel catalogo della p. d'arte), 515-516 (Longhi e la p. d'arte), 540 (costume prosastico di fine Ottocento), 702 (*Con me e con gli alpini* di Jahier, p. poetiche e spesso « populiste »), 713 (il simbolismo e l'equivalenza di p. e poesia nel genere lirico), 719 (p. lirica e spesso impressionistica del *Mio caro* di Slataper), 723 (p. poetiche dei *Frantumi* di Boine), 726 (p. d'arte frammentistica di Sbarbaro), 735 (Cardarelli, la « Ronda » e la p. d'arte), 741 (Cecchi e la p. d'arte), 787 (Baldini e la p. d'arte), 789 (p. asciutta, spesso nominale, con enfasi cromatica, di Raimondi), 796 (p. d'arte e « frammentismo » ungarettiano appartenenti allo stesso gusto, negli anni attorno al '30), 896 (p. d'arte di Santucci), 915 (p. evocative di Sinigalli), 919 (p. lirico-narrative di Gatto), 931 (Landolfi e la p. d'arte), 948 (p. lirica di Palazzeschi), 985 (p. lirica di Tobino).

— v. *poemetti in prosa, poemetti narrativi, frammentismo*.

prosa d'arte v. *prosa*.

protoromanticismo 279, 642.

Proudhon, Pierre-Joseph 461.

Proust, Marcel 426, 508/509-514 (Debenedetti e P., e suo saggio su P.), 576-578 (Svevo e P.), 784 (gli aggettivi « divaricati » di Barilli e di P.), 814 (le « intermitences du coeur » in Montale e P.), 856, 872 (Bonsanti e P.), 887 (Tomasi di Lampedusa e P.), 905 (Pirandello, P., Joyce precursori a vario titolo dell' « anti-romanzo »), 1092 (P. e il lirismo dell'io, scomparso in Pizzuto).

psicanalisi 508, 557, 576, 834, 835, 872, 1049.

psicologismo 698.

Puccini, Giacomo 205.

Pugnetti, Papiniano Gerardo 8.

Puoti, Basilio 3, 6-24, 231, 236, 546.

purismo 3-5 (De Sanctis e il p.), 87-88 (la prosa di Carducci e il p.), 241 (lingua di Collodi,

- meno prossima al manzonismo che al p. dell'aureo Trecento).
- purista 9 (un gruppo di p. ricordati dal De Sanctis), 121 (Fanfani, p.), 600 (eco dell'ideale greco dei p. in Panzini).
- puristico 7 (espressioni p. di De Sanctis), 92 (italianizzazione di nomi stranieri nel primo e più p. Carducci), 218 (esperienze p.-letterarie ed esperienze dialettali nella lingua di Faldella), 430 (romanzi p. del Bresciani).
- Puškin, Aleksandr Sergeevič 252, 557, 558, 931.
- «Quaderni della Critica» 423.
- «Quaderno romanzo» 1025.
- Quarantotti [già Quarantotto] Gambini, Pier Antonio 872.
- Quasimodo, Salvatore 908-913; 914, 915, 927.
- questione della lingua* 65-66 (l'Ascoli difensore della storicità della lingua nazionale contro il fiorentinismo manzoniano), 66-78 (il *Proemio* dell'Ascoli e la —), 559 sgg. (Gramsci e la —), 608 (Pirandello e le tesi antitoscane e antiformalistiche del *Proemio* dell'Ascoli).
- questione meridionale* 548, 569.
- Rabelais, François 1049, 1050.
- «Raccolta» (La) 789.
- Racine, Jean 795.
- radicalismo* 86.
- Raffaello Sanzio 327, 336, 866.
- Raimbaut de Vaqueiras 788.
- Raimondi, Giuseppe 789-791; 915.
- Ranalli, Ferdinando 6 sgg.
- Ranieri, Antonio 9.
- Rapisardi, Mario 135.
- «Rassegna settimanale» (La) 86.
- Rattazzi, Urbano 92.
- razionalismo, razionalità* 66, 68, 88, 253, 423, 698, 741.
- realismo* 5-6 (De Sanctis e il r.), 253 (la poetica di Pascoli inserita da Petrini nella problematica del r. europeo, problematica che si misura su Manzoni e Flaubert), 434 (r. pluralistico di Herbart), 498 (romanticismo e r. negli studi del Petrini), 876 (Vittorini e il r. poetico ed evocativo di «Solaria»), 976 (r. esistenziale di Benedetti), 993-994 (Moravia e il r.), 1008 (r. esistenziale di Calvino in *Ultimo viene il corvo*), 1021 (Cicognani precursore del r.).
- realista 499, 522-523 (pittori r.).
- realistico 493 (gli studi del De Lollis sul conflitto linguistico tra istanza r. e familiare e sopravvivenza della tradizione illustre nei poeti dell'Ottocento), 1049 (intrepidezza r. di Gadda).
- v. *narrativa, neorealismo, verismo*.
- Rèbora, Clemente 705-712; 724.
- regionalismo* 182, 1012, 1026.
- Régnier, Henri de 797.
- «Regno» (Il) 562, 672.
- Reid, Thomas 22.
- relativismo* 608, 610.
- «*religione*» delle lettere 87, 88, 698.
- Renan, Ernest 69.
- Renier, Rodolfo 691.
- Renoir, Auguste 523.
- revisionistico* 876.
- «Revue de France» 512.
- Ricasoli, Bettino 3, 487, 490.
- Riccardi di Lantosa, Vincenzo 407-410.
- Ricci, Corrado 530.
- Richelieu, Armand-Jean Du Plessis de 868.
- Richepin, Jean 502.
- Ricolfi, Alfonso 251.
- Rigutini, Giuseppe 944, 1022.
- Rimbaud, Arthur 252 (audizione colorata di R.), 350, 426, 680 (Soffici, primo volgarizzatore di R. in Italia), 713 (simbolismo europeo, da Baudelaire a R., nei *Canti orfici* di Campana), 764 (Bacchelli e *Une saison en enfer* di R.), 795 (Ungaretti e R.), 903 (interpretazione mistica e conoscitiva di R. da parte di Claudel e Rivière), 1025 (Pasolini traduttore di R. in friulano).
- rinascita cattolica* 637.
- «Rinnovamento» (Il) 723.
- Rintelen, Fritz 759.
- Rinuccini, Francesco 467.
- Ripamonti, Giuseppe 532.
- «Riviera ligure» (La) 249, 723, 726.
- Rivière, Jacques 903.
- «Rivoluzione Liberale» (La) 563.
- Roano (Rouen), Georges d'Amboise, cardinale di 32.
- Robbe-Grillet, Alain 904-907.
- Robert, Louis de 512.
- Robespierre, Maximilien 691.
- rococò* 746.
- Rod, Édouard 143, 184.
- Rodenbach, Georges 637, 638, 643.
- Rohlf, Gerhard 1044.
- «Romagna» (La) 682.
- Romagnosi, Gian Domenico 705.
- romanticismo* 3-4 (l'applicazione del «saggio» alla materia poetica concreta come invenzione del r.), 4-5 (il De Sanctis, la forma e il r.), 85 sgg. (Carducci e il r.), 127 (Guerrazzi e la variante enfatico-democratica del r.), 250 (ideale pascoliano, tipico del r. cosmopolita, d'una letteratura universale), 253 (Pascoli e il r.), 498 (conciliazione di r. e realismo in Carducci secondo Petrini), 631 (Borgese contro il r., identificato in termini più recenti col positivismo e col verismo zoliano), 776, 835 (Saba e la

- tradizione italiana fino al r.), 929 (svolgimento « saggistico » del discorso in Betocchi, un poco secondo la tradizione del r. inglese), 1008 (Calvino ribelle alla normatività dell' « eroe socialista », del « r. rivoluzionario »).
- romantico (sost.) 98 (traduzione carducciana da un testo anonimo e popolareggiante del genere caro ai r.), 320, 744.
- romantico (agg.) 51, 65 (qualità r. dell'Ascoli), 76, 79 (temi r. nel Nigra), 85 (Carducci elaboratore di una maniera tardo-r.), 96, 108, 111 (Carducci e il concetto r. della nascita popolare delle forme della poesia), 223 (Imbriani raccogliatore di canti popolari, secondo l'iniziativa r. dei D'Ancona, Pitre, Nigra), 236 (giovani poeti r. di Padula), 239, 309 (motivi r. nel *Fanciullino* di Pascoli), 424 (il tema dell'autonomia dell'arte e quello vichiano e r. dell'arte come conoscenza iniziale e « auro-rale », nell'*Estetica* di Croce), 465 (il concetto r. di ironia), 474, 493 (studi di De Lollis sui verseggiatori r. e post-r.), 529, 931.
- v. *neoromanticismo*, *post-romanticismo*, *preromanticismo*, *protoromanticismo*.
- « Ronda » (La) 143 (il movimento della R. e l'introduzione di Verga a livello di cultura letteraria), 253 (*referendum* pascoliano della R.), 325 (la R. e D'Annunzio), 503 (Gargiulo fiancheggiatore della letteratura riconducibile alla R., di cui sottolinea l'autocoscienza critica), 515-516 (Longhi e la « prosa d'arte » della R.), 523, 735 (Cardarelli e la R.), 741-742 (Cecchi e la R.), 761 (Bacchelli e la R.), 784 (Barilli e la R.), 787 (Baldini e la R.), 789 (Raimondi e la R.), 796 (Ungaretti e la R.), 872 (« Solaria » e la R.).
- rondista (sost.) 733-791; 523.
- rondista (agg.) 741 (i saggi di Cecchi e la prosa d'arte, spesso connotata come r.).
- rondistico 856 (linea dannunziano-r. della prosa), 915 (Sinisgalli e l'ambizione r. del ritratto o autoritratto morale).
- v. *autoritratto morale*.
- Ronsard, Pierre de 399.
- Röntgen, Wilhelm Conrad 312.
- Rosai, Ottone 668, 968.
- Rosini, Giovanni 20, 31.
- Rosmini Serbati, Antonio 24, 185, 430, 560, 705.
- Rossellini, Roberto 1004.
- Rossetti, Dante Gabriele 320, 327, 746.
- Rossetti, Gabriele 251, 327.
- Rossi, Pellegrino 22.
- Rossini, Gioacchino 762, 776-780.
- Rosso, Medardo 535.
- Rousseau, Jean-Jacques 111, 557.
- Rouault, Georges 524.
- Rovani, Giuseppe 205.
- Roverella, Lorenzo 522.
- Roversi, Roberto 1042.
- Rubens, Pierre Paul 681, 867.
- Ruhmkorff, Heinrich Daniel 588.
- Ruskin, John 320, 327, 529.
- Russo, Luigi 6, 88, 143, 414.
- Russolo, Luigi 668.
- Rutebeuf 69.
- Saba, Umberto (U. Poli) 834-847; 508, 575, 635, 872, 927, 1039.
- Sacchetti, Franco 961.
- Sachs, Hans 785, 786.
- Sade, Donatien-Alphonse-François marchese di 931.
- Saffi, Aurelio E. 735.
- Saffo 913.
- saggio* 3-4, 741.
- Sainte-Beuve, Charles-Augustin de 4, 125, 497, 498, 502, 508, 682.
- Saladino (Il) 429.
- Sales, G. B. 659.
- Salimbene da Parma 131.
- Sallustio Crispo, Caio 491.
- Salvemini, Gaetano 548-551; 563, 672.
- Salviani, Gasparo 124.
- Sand, George (ps. di Aurore Dudevant nata Dupin) 409, 529.
- Sanesi, Roberto 763.
- Sanguineti, Edoardo 637, 642, 643, 651, 658.
- Sant'Elia, Antonio 668.
- Santi di Tito 125.
- Santoli, Vittorio 498.
- Santucci, Luigi 896-899; 241.
- saper leggere* [G. De Robertis] 250, 698.
- Saracco, Giuseppe 477.
- Saraceni, Carlo 515.
- Saroyan, William 876, 882, 1010.
- Sarraute, Nathalie 904, 905.
- Sartre, Jean-Paul 905, 993, 994.
- Savinio, Alberto (ps. di Andrea De Chirico) 994.
- Savoldo, Gian Girolamo 531.
- Savonarola, Girolamo 16, 27, 37.
- Sbàrbaro, Camillo 726-727; 723, 814.
- Scapigliatura* 88, 203-227, 522, 676, 784.
- Schiavone, Gregorio 521.
- Schiller, Friedrich 42, 561.
- Schlegel, August Wilhelm von 65.
- Schlegel, Friedrich von 4, 65.
- Schmid, Christoph von 429.
- Schopenhauer, Arthur 453, 576, 608, 637.
- Schucht, Tatiana 553 sgg.
- Schumann, Robert 776.
- scientismo* 637.

- Scott, Walter 742-747.
 Secchi, Angelo 1076.
 «Secolo» (II) 214, 358.
 Segantini, Giovanni 383, 524.
selezione naturale 73.
 Sella, Quintino 92.
 «Selvaggio» (II) 561, 968, 976.
 Semprebene da Bologna 113.
 Sénancour, Étienne Pivert de 642.
 Seneca, Lucio Anneo 37, 396.
sensismo 4, 434.
sensualismo 426, 498.
 Serao (in Scarfoglio), Matilde 199.
 Sereni, Vittorio 927-928.
 Serra, Ettore 795.
 Serra, Renato 682-697; 87 (S. e Carducci), 143 (S. e Verga), 252-253 (S. e Pascoli), 256/267/287/299 («l' indefinibile aura pascoliana» secondo il S.), 325 (S. e D'Annunzio), 600 (S. e Panzini), 631 (triade critica post-crociana Borgese-Cecchi-S.), 636, 680 (Soffici e S.), 698 (De Robertis e S.), 717 (Michelstaedter e S.), 741 (Cecchi e S.), 923.
 Settembrini, Luigi 231-235; 236, 430.
 Severini, Gino 668.
Sezession (stile) 523.
 Shakespeare, William 47, 468, 737, 795.
 Signorini, Telemaco 523.
 Sigoli, Simone 15.
simbolismo 447 (decadentismo, termine inventato contro i più raffinati esteti del s. e post-s. francese), 713 (s. europeo nei *Canti orfici* di Campana), 797 (valore generalizzato della preposizione locale in Ungaretti, secondo l'uso del s. francese), 806 (s. che già volge al surrealismo in una poesia di Ungaretti), 923 (giovanile s. estetizzante ed edonistico di Luzi).
 — simbolico 251 (esegesi s.-ghibellina della *Divina Commedia* in Pascoli), 266 (atmosfera s. di *Digitale purpurea* di Pascoli e stilema in cui fra l'altro si attua), 610 (miti s. nell'ultimo Pirandello), 877 (manierismo s. di Vittorini), 882 (racconti s. di Vittorini), 1004 (condensazioni s.-mitiche degli impulsi inconsci in Pavese).
 — simbolista (sost.) 85, 350, 795 (Ungaretti e il precedente del *vers libre* nei s.).
 — simbolista (agg.) 834-835 (estraneità di Saba alle esperienze della cultura s.), 903 (condanna della poesia post-s. in *La poesia ermetica* di Flora).
 — simbolistico 249 («Il Marzocco» portatore di aspirazioni s.-estetizzanti), 250 (sgretolamento intimistico e s. della sensibilità antica nei poemi latini di Pascoli), 339 (sensibilità di gusto s. in *Lungo l'Affrico* di D'Annunzio), 426 (ostilità di Croce a D'Annunzio e a tutto ciò che può ricondursi alla direttiva cultura francese, s. e post-s.), 796 (s. immagini in Ungaretti), 920 (uso s. delle preposizioni in Gatto), 1025 (cultura s. di Pasolini).
 Simon, Claude 904, 905.
sindacalismo rivoluzionario 480.
 Sinisgalli, Leonardo 915-918; 914.
 Sismondi, Jean-Charles-Léonard Simonde de 16.
 Sisto V, papa 952.
 Slataper, Scipio 719-722; 87, 575, 635, 717.
 Smith, Adam 540.
 Smith, Goldwin 742.
 Soave, Francesco 8.
socialismo 250 (spunti di s. umanitario in *Odi e inni* di Pascoli), 251 (nazionalismo su sfondo di s. utopistico in Pascoli), 253, 321 (nazionalismo e s.), 461, 480, 481, 552 (Gramsci e il s.), 691, 921 (*Il sigaro di fuoco* di Gatto e l'applicazione del s. alla favola infantile).
 — socialista 426/457 (Giolitti e la politica s. con metodi liberali), 486 (revisionismo s. nel fascismo), 545, 548 (Salvemini e il Partito s.), 563 (Gobetti e i s., poi comunisti, dell'«Ordine Nuovo»), 567, 981, 1008.
 Socrate 15, 287 sgg.
 Soffici, Ardengo 680-681; 535, 667, 672, 713, 1051.
 «Solaria» 508 (Debenedetti nelle Edizioni di S.), 813 (Montale e S.), 834 (Saba e S.), 856 (la Manzini a Firenze negli anni di S.), 872 (Bonsanti, S. e «Letteratura»), 876 (Vittorini e il realismo poetico e evocativo di S.), 908 (Quasimodo e S.), 1003 (Pavese nelle Edizioni di S.), 1039 (Giotti nelle Edizioni di S.), 1049-1050 (Gadda e S.).
 — solariano 849-899; 872 (i maggiori s. e le caratteristiche s.), 903 (Bo nell'orbita dei s.), 993 (studi di atmosfera di Moravia, non remoti dal tipo di Alvaro o dei s.).
 Soldati, Mario 1017-1020.
 Solger, Karl Wilhelm Ferdinand 465.
solipsistico 608.
 Sommaruga, Angelo 249, 399, 691.
 Sonnino, Sidney 478.
 Sordello da Goito 493, 788.
 Sorel, Georges 402, 424, 480, 486.
 Southey, Robert 497, 745.
 Spadini, Armando 522, 523.
 Spaventa, Bertrando 424, 430, 433, 434, 485.
 Spaventa, Silvio 423, 430, 433, 434.
 Spencer, Herbert 462, 691.
 Spenser, Edmund 745.
sperimentalismo 761, 1025.
spiritualismo assoluto 485.
 Spitzer, Leo 111, 493, 797.
squadrisimo 323, 457, 561, 680.

- Squarcione, Francesco 521.
 Stalin (Iozif Visarionovič Džugašvili) 552, 558, 876.
 — *stalinismo* 668, 1011.
 « Stampa » (La) 631.
Stato di diritto 541.
Stato etico 486, 541.
 Stecchetti, Lorenzo ps. di O. Guerrini: v.
 Stefano fiorentino 515.
 Stein, Gertrude 1003.
 Steinbeck, John Ernst 876, 1010.
 Stendhal (ps. di Henri Beyle) 425, 677, 791.
 Sterne, Laurence 205.
 Stevenson, Robert Louis 702, 982.
Stil novo 319, 327.
 Stirner, Max (ps. di Johann Caspar Schmidt) 674.
stoicismo superumano 717.
storicismo 66, 423, 446, 706, 761.
storicità della lingua italiana contro il fiorentinismo manzoniano 65.
 — v. *questione della lingua*.
Strapaese 561, 903, 968, 976.
 Strawinski, Igor 915.
 Strocchi, Dionigi 127.
 Stuparich, Giani 719.
Sturm und Drang 561.
 Sturzo, Luigi 563.
 Sue, Eugène 41.
 Sully-Prudhomme, René-François-Armand P. detto 637.
surrealismo 788, 806 (simbolismo che volge al s. in *Ogni grigio* di Ungaretti), 882 (*Nome e lagrime* di Vittorini e il s. francese), 903 (Bo e il s.), 914 (De Libero, uno dei migliori rappresentanti del s. italiano), 931 (Landolfi e il s.), 994 (s. borghese di Moravia).
 — surrealista (sost.) 919 (Gatto s.), 994 (Moravia, s. del realismo).
 — surrealista (agg.) 813 (prose d'occasione e fantasie seminarrative di Montale, un po' fra certi « pesci rossi » cecchiani e la narrativa s.), 856 (trasfigurazioni analogiche e sollecitazioni irrazionalistiche e oniriche, che non è esagerato chiamare s., nella Manzini).
 Svetonio Tranquillo, Caio 590, 1069.
 Svevo, Italo (ps. di Ettore Schmitz) 575-599; 508, 813, 834, 843, 872.
 Swinburne, Algernon Charles 320.
 Taine, Hippolyte 691.
 Tamerlano 866.
 Tanzi (in Marangoni, poi in Montale), Drusilla 813, 827-828, 831.
 Tarchetti, Iginio Ugo 205.
tardo-romantico v. *romanticismo*.
 Targioni Tozzetti, Giovanni 143, 392.
 Targioni Tozzetti, Ottaviano 127, 128, 136, 143.
 Tasca, Angelo 552.
 Tasso, Torquato 92, 335, 467.
 Tassoni, Alessandro 124.
 Taylor, Frederick Winslow 565.
 Telesio, Bernardino 430.
 Tenconi, Luigi G. 7.
 « Temps modernes » (Les) 905.
 Teniers, David il Giovane 747.
 Teodolinda, regina dei Longobardi 1064.
 Teofrasto 994.
 Terracini, Umberto 552.
 « Tesoretto » (Il) 882.
 Testori, Giovanni 1033.
 Teza, Emilio 109.
 Thackeray, William Makepeace 205.
 Thouar, Pietro 127.
 Thovez, Enrico 87, 636.
 Tiepolo, Giambattista 516, 526-530.
 Tiepolo, Giandomenico 528.
 Tito, Ettore 522, 530.
 Tobino, Mario 984-990; 937.
 Todeschini, Giacomo Francesco Zipper detto il 538.
 Toesca, Pietro 109, 515, 760.
 Togliatti, Palmiro 552, 876.
 Tolomei, Claudio 86.
 Tolstòj, Lev Nikolaevič 321, 383, 705.
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 887-895.
 Tommaseo, Niccolò 87 (i ritmi liberi del T. e la poesia « barbara » di Carducci), 88 (comune punto di partenza per il T. e il Carducci prosatori), 113 (metro *politico* della maggior parte dei Canti popolari greci tradotti dal T.), 127, 275 (*sgrigliolo* in Pascoli e T.), 407-410 (una visita al T. in *Pape Satan Aleppe* di Riccardi di Lantosca), 493-497 (ultima parte del saggio di De Lollis sul T.), 498, 709, 939.
 Torelli, Giovanni 659.
 Torracca, Francesco 5.
 « Torre » (La) 937.
 Torti, Giovanni 216.
 Tosti, Luigi 430.
 Tozzi, Federico 937-947; 576, 728, 961, 968, 976, 980, 984.
 Tozzi, Glauco 938.
tradizione retorica italiana 4-5.
traduzioni 82 (dall'occitanico, di Canello), 98 (dal francese antico, di Carducci), 231 (da Luciano, di Settembrini), 236 (dell'*Apocalisse*, di Padula), 250 (di Pascoli, dal greco e latino), 411 (da Goethe e Byron, di Betteloni), 503 (della *Critica del giudizio* di Kant, di Gargiulo), 702 (da Claudel, di Jahier), 705 (da Andréev, Tolstòj, Gògol', di Rèbora), 719 (da Hebbel, di Slataper),

- 742 (da Chesterton e Berenson, di Cecchi),
795 (da Shakespeare, Mallarmé, Racine, Góngora, Blake, di Ungaretti), 814 (da Eliot, di Montale), 876 (da Faulkner, Steinbeck, Saroyan, Caldwell, Defoe, Poe, Lawrence, di Vittorini), 908 (da varie lingue, di Quasimodo), 935 (dal francese, dal tedesco, dal russo di Gògol' e Puškin, di Landolfi), 1003 (da Defoe, Dickens, Melville, Joyce, Lewis, Dos Passos, G. Stein, di Pavese), 1021 (da Philippe, di Pratolini), 1025 (da Rimbaud e Eliot, di Pasolini).
- Trogo Pompeo 124.
Troisi, Tommaso 8.
Tura, Cosmè 516, 520-522, 756-758.
Turati, Filippo 480, 691.
Tyrrell, George 185.
- Ubertino da Casale 487.
Umberto I di Savoia 85, 147, 477, 694.
umorismo 205, 218, 223, 600, 604, 607, 610, 896.
Ungaretti, Giuseppe 795-812; 667, 698, 705, 728, 787-788, 903, 908, 915.
« Unità » (L') [quotidiano] 876, 912.
« Unità » (L') [settimanale] 548.
Utrillo, Maurice 787.
- Vailati, Giovanni 672.
Valadon, Suzanne 788.
Valéry, Paul 426, 796, 903, 915.
Valgimigli, Manara 101, 287.
Vallauri, Tommaso 409
Valli, Luigi 251.
Vallini, Carlo 638.
Van Dyck, Anton 867 869.
Van Gogh, Vincent 524.
Van Marle, Raimond 759.
Varchi, Benedetto 446.
Varrone, Marco Terenzio 518.
Vasari, Giorgio 302, 303, 861.
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y 536
Veneziani (in Svevo), Livia 575, 577, 578.
Venturi, Adolfo 515.
Veratti, Bartolomeo 108.
Verdi, Giuseppe 205, 640, 641, 784.
Verdinols, Federico 320.
Verga, Giovanni 141-181; 182-184 (Capuana su D'Annunzio e V.), 199 (De Marchi e V.), 241 (l'*historicus* infante e popolare di *Pinocchio*, a suo modo simbolico come quello del V. rusticano), 320/376 (V. modello alla novellistica di D'A.), 379 (giudizio di V. sul *Piacere* di D'Annunzio), 576 (V., Tozzi e la genuina matrice naturalistica della narrativa italiana), 608-609 (Pirandello e V.), 937- (Tozzi e V.), 1004 (Pavese e V.), 1026 (Pasolini e V.), 1033 (Mastronardi e V.).
- Verhaeren, Émile 660.
verismo 5 (simpatia dell'ultimo De Sanctis per il realismo narrativo sotto forma del v. zoliano), 182 (Capuana e il v. francese), 426 (Croce fautore del v. narrativo regionale), 575-576 (Svevo e il v. francese), 608 (gli inizi di Pirandello collegati al v. regionale), 610 (eccellente v. dialogico nel teatro di Pirandello), 631 (Borgese contro il v. zoliano), 887, 1004 (neo-v. di Pavese) 1025 (la poesia dialettale di Pasolini staccata da quella connessa col v. regionale ottocentesco).
— verista 132 (poesie v. del Guerrini).
— veristico 142 (il Verga rusticano, il frutto più meraviglioso dell'oggettività e sperimentazione v.), 376, 636 (Gozzano e la tradizione v.-piccoloborghese della poesia minore dell'Ottocento).
— v. regionalismo.
- Verlaine, Paul 250, 251, 321, 330, 447, 502, 636, 795.
Veruda, Umberto 577.
Viani, Lorenzo 728.
Vicinelli, Augusto 253.
Vico, Giambattista 3, 424, 425, 430, 437, 561.
Vigny, Alfred de 469, 677, 744
Villari, Pasquale 5, 15, 548.
Villehardouin, Geoffroi de 69.
Vincenzo de' Paoli, santo 1055.
Vinum bonum et suave [ritmo goliardico medievale] 125
Virgilio Marone, Publio 43 (eco di un verso di V. in De Sanctis), 125/126 (due versi di V. in Carducci), 249-252 (Pascoli e V.), 279 (elisione in Pascoli come in V. della vocale finale di un verso davanti all'iniziale del successivo), 394 (Pascoli « ultimo figlio di V. » secondo D'Annunzio), 508.
— virgiliano 43 (eco v. in De Sanctis), 130 (il v. *nidor* in Carducci), 330 (ricordo del v. « numero deus impare gaudet » nell'« impari numero » della *Laus Vitae* di D'Annunzio), 334 (« conosco i segni de l'antica fiamma », verso v. di Dante, echeggiato nella *Notte di Caprera* di D'Annunzio).
— *Bucoliche*, I, 82 258 (emulazione pascoliana di — in *Dialogo*).
— *Bucoliche*, IV, 1-2 249 (passo che serve al Pascoli per dare il titolo a *Myrica* e per definire le raccolte successive).
— *Bucoliche*, IV, 5 sgg. 482 (cit. da Croce nella traduzione dantesca).
— *Bucoliche*, IV, 62-63 1065 (cit. da Gadda)
— *Georgiche*, I, 43-44 684 (cit. da Serra).
— *Georgiche* II, 173 338 (reminiscenza della *Saturnia tellus* di — in D'Annunzio).

- *Georgiche* III, 327 122 (cit. da Carducci).
- *Eneide*, I, 107 e II, 759 341 (*Furit aestus*, titolo di una lauda di D'Annunzio, ripreso da —).
- *Eneide*, III, 294 sgg. 459-460 (passo commentato da Croce).
- *Eneide*, IV, 607-629 314-315 (riassunto di — in *Epos* di Pascoli).
- *Eneide*, VI, 849 697 (cit. da Serra).
- *Eneide*, VII 331-332.
- Visconti, Gian Galeazzo 358.
- Visconti, Luchino 887, 1004.
- Visconti, Valentina, duchessa d'Orléans 357-358
- Visconti Venosta, Giovanni 359.
- « Vita artistica » 515, 741.
- Vita di Cola di Rienzo* 790.
- Vitale da Bologna 515.
- « Vita Nova » 249.
- Vitoni, Ventura 860.
- Vitrioli, Diego 253, 313.
- Vitruvio Pollione 380.
- Vittorini, Elio 876-886; 872, 912, 1003, 1004
- Vittorio Amedeo III di Savoia 81.
- Vittorio Emanuele I di Savoia 430.
- Vittorio Emanuele II di Savoia 90, 91, 147, 151, 641.
- Vittorio Emanuele III di Savoia 477.
- Vivaldi, Antonio 865.
- Vivanti (in Chartres), Annie 88, 137.
- Vlaminck, Maurice de 524.
- « Voce » (La) 87-88 (la V. e Carducci), 253 (la V. e Pascoli), 325 (la V. e D'Annunzio), 426 (la V. e Croce), 485 (la V., Croce e Gentile), 515-516 (Longhi e la V.), 548 (la V. e Salvemini), 600 (Panzini lanciato da Serra sulla V.), 635, 667 (la V. e il futurismo), 672-673 (Papini e la V.), 680 (Soffici e la V.), 682 (Serra e la V.), 698 (De Robertis collaboratore della V. e poi direttore della serie esclusivamente letteraria della V. bianca), 702 (Jahier e la V.), 705 (Rèbora e la V.), 719 (Slataper e la V.), 723 (Boine, rappresentante di istanze irrazionalistiche nella V.), 726 (Sbàrbaro e la V.) 728 (lo *Spaventacchio* di Pea nelle edizioni della V.), 735 (Cardarelli e la V.), 761 (Bacchelli e la V.), 834 (Saba e la V.).
- vociano (sost.) 665-732; 717 (attenzione dei v. per Michelstaedter), 723 (Boine e Sbàrbaro, i più importanti tra i v. liguri), 735 (prevalenza dell'ideologia in gran parte dei v.), 784 (ideologica problematicità dei v.).
- vociano (agg.) 563 (Gobetti e il movimento v.), 673 (misura v. dei « poèmes en prose » o frammenti), 719 (*Il mio corso* di Slataper, uno dei più tipici libri del neoromanticismo v.), 741 (inquietudine ancora v. delle pagine di viaggio di Cecchi), 796 (il frammentismo v.), 903.
- Vogüé, Eugène-Melchior visconte di 320
- Vollard, Ambroise 523.
- Volnerio 538.
- Voltaire (ps. di François-Marie Arouet le Jeune) 41, 92, 131, 762.
- Wagner, Richard 82, 252 321. 322, 324. 784-786.
- Wagh, Evelyn 896.
- Wilder, Thornton 982.
- Whitman, Walt 702, 763. 764 1003.
- Wolfe, Thomas 1011.
- Woolf, Virginia 856, 865.
- Wordsworth, William 130, 497, 498.
- Zago, Emilio 950.
- Zambrini, Francesco 88, 108.
- Zanardelli, Giuseppe 477.
- Zanella, Giacomo 493, 497.
- Zavattari, dinastia di pittori (Cristoforo, Francesco ecc.) 526.
- Zena, Remigio (ps. di Gaspere Invrea) 199.
- Zendrini, Bernardino 82, 90.
- Zola, Émile 3. 5. 41, 142, 199, 216, 320, 499, 576, 631.
- Zoppo, Marco 521.

II - INDICE METRICO, RETORICO E GRAMMATICALE

- accusativo alla greca 348.
adonio 308.
aferesi 144.
affabulazione 143, 576, 877, 896.
aggettivo possessivo (ragioni formali nell'uso polaresco dell'—) 172.
— v. pronomi.
alessandrino (verso) 113, 357.
allitterazione 257/266/272/274/307 (in Pascoli), 307 (clausole con a. in Pascoli), 346 (a. in D'Annunzio), 417 (in Di Giacomo), 428 (in Croce), 705 (in Rèbora), 723 (in Boine), 826 (in Montale), 1025 (in Pasolini).
— allitterante 283 (binomi a. in Pascoli), 713 (iterazione a. in Campana).
— v. costanti strutturali.
allocuzione diretta di tipo « epico » 270.
alternanza di endecasillabi e settenari 334, 339, 705, 735, 764, 929.
alternanza di arsi fisse e tesi mobili 763.
anacoluti 765.
analogia 856, 903, 915, 919, 923.
anisosillabismo 636.
antifrasei 101, 397, 1074.
antitesi 254.
— v. costanti strutturali.
apocope 76/108 (fonosintattica), 1081 (meridionale).
aposiopesi 265.
apostrofe 106.
arsi 256, 306, 763.
articolo 54/232 (arcaica assenza dell'a. innanzi al possessivo), 675 (fiorentinismo nell'uso dell'a. apostrofato), 677/908 (forme non attualizzate dall'a. o dalla preposizione articolata).
asclepiadeo minore 107, 300.
— v. ode.
assonanza 98, 255/257/260/268/292/293/303/309 (in Pascoli), 326/337/339/341/342/345/348/358/361 (in D'Annunzio), 705 (in Rèbora), 764 (in Bacchelli), 839 (in Saba), 921 (in Gatto), 929 (in Betocchi), 1026 (in Pasolini), 1044 (in Pierro).
— assonanza imperfetta (o quasi-assonanza, o rima identica solo nella tonica) 98, 255/257/259/260/266/292/293/303/309 (in Pascoli), 333 (in D'Annunzio), 815 (in Montale), 921 (in Gatto), 1025 (in Pasolini).
— v. timbro, costanti strutturali.
asterisco (uso dell'a. in glottologia) 73.
attenuazione retorica 67.

« barbara » (poesia e metrica) 85, 86, 103, 223, 308, 319, 498, 503, 795.

cadenza 106, 260.
calante (verso) v. verso.
calco 172 (passato remoto con valore perfettivo in Verga, c. del siciliano), 188 (c. del lombardo in Fogazzaro), 287 (c. di ingiurie greche nella *Civetta* pascoliana), 304 (c. del bolognese nel *Re morto* pascoliano), 308 (c. del dattilo e dello spondeo nell'esametro pascoliano), 313 (c. del vocativo greco in Pascoli), 578-579/584/586 (c. del tedesco e del francese in Svevo), 605 (c. del dialetto in Panzini), 652 (c. di una figura ritmica dantesca in Gozzano), 676 (*filistei*, c. del tedesco in Papini), 703 (c. del francese in Jahier), 788 (c. dal francese in Baldini), 899 (c. del milanese in Santucci), 1004 (c. degli istituti linguistico-stilistici americani in Pavese), 1033 (c. in Mastronardi), 1060 (c. del milanese in Gadda).
cantabilità 814, 929, 1039.
canzoncina 303.
canzone 339.
canzone (nel senso che si ha in *Chanson de Roland* e simili) 86.
canzoni di gesta 333.
— v. *chansons de geste*.
carne 306.
catarsi 471.
cesura 100, 256, 308.
Chanson de toile o *d'histoir* 98
chansons de geste 303.
clausola 104 (c. petrarchesca in Carducci), 142 (c. durativa nella macchina stilistica verghiana), 268 (c. dantesca in Pascoli), 307 (c. allitteranti in Pascoli), 308 (c. franta in Pascoli), 326/328 (c. ripetute in rima in D'Annunzio), 326/355 (c. dantesche in D'Annunzio), 354 (c. oraziana in D'Annunzio), 636 (c. di tipo pascoliano in

- Gozzano), 645-646 (c. dantesche in Gozzano), 784.
- « coda » 256, 328, 348, 359
- collana di sonetti 260.
- colloquialità v. istituti linguistico-stilistici
- colorazione aggettivale 993.
- consonanza 255, 260, 283, 326, 414, 815.
- continuità del detto col non detto nell'attacco della poesia 279, 326.
- contraddizione tra sintassi e ritmo 1039
- v. ritmo, sintassi.
- contrappunto 739.
- controcanto 276, 413, 636, 657 660
- convenzionalità melica 411.
- v. melismo.
- coppie di terzine 280, 839
- v. terzina.
- correlati oggettivi [T. S. Eliot] 923.
- corrispondenze 266, 1044.
- v. costanti strutturali.
- costante consonantica 283.
- costanti strutturali PASCOLI: 254 (ripetizioni in fine quartina della parola iniziale, ripetizioni intervallate e immediate, antitesi, simmetrie, iterazioni sinonimiche), 255 (ristrettezza di ambito vocale e insistenza su « note tenute » cioè assonanze e consonanze in serie), 257 (costanza di una tonica, ripetizione a distanza allitterazioni, che assicurano la fusione), 259 (costanza della tonica), 260 (costanza della tonica, assonanze e dissonanze), 266 (corrispondenze nelle aperture di capitolo e identità di vocale tonica, che serrano il componimento), 280 (rime particolari a distanza simmetrica e rovesciamento delle toniche da quartina a quartina), 285 (rima e lezione costante del ritornello e abbinamento di ritornello e rima finale della strofa, secondo intervalli simmetrici), 292-293 (assonanze e quasi-assonanze con rapporti stretti progressivamente, ripetizione a distanza simmetrica di parole in rima e di schemi ecc. in *Gog e Magog*) 303 (corrispondenze di quasi-assonanze, assonanze e rime nel *Re morto*), 307 (simmetrie).
- 328 (ripetizione di rime e di parole o clausole in rima, in D'Annunzio), 414-415 (comunanza e ripetizione di rime o parole in rima e vocali toniche in Di Giacomo), 416 (corrispondenza tra strofe iniziali e finali per mezzo di rime e versi identici o simili, in Di Giacomo), 417 (vicinanza fonica delle rime delle strofe, sostituita, nelle strofe che ne sono prive, da rima comune, in Di Giacomo), 815 (corrispondenze foniche di carattere pascoliano nel primo Montale), 1044 (corrispondenze di assonanze e rime in Pierro)
- costanza della tonica 259
- v. costanti strutturali assonanza imperfetta timbro.
- crescente (verso) 105, 106, 1042
- v. verso.
- cromaticità, cromatico 218 (espressività di Faldella, convulsa nel disegno e deformante nella c.), 660 (vivissima accensione c. della poesia di Govoni), 784 (prosa barocca, convulsa di valori c., in Barilli), 789 (prosa asciutta di Raimondi, sulla cui magrezza più spicca l'enfasi c.), 796 (forte carica c. ed eloquente in Ungaretti), 919 (pittoricità c. della sensazione in Gatto).
- « danza » 342.
- dattilo 87, 102, 308.
- decasillabo 103, 285, 309, 352, 418
- décasyllabe* 98.
- deformazione accentuativa 1066
- deverbale v. lessico.
- dialefe 92, 102, 638, 726, 1075.
- dialetto v. istituti linguistico-stilistici.
- dialogo v. istituti linguistico-stilistici istituti narrativi.
- dieresi 91, 106, 255, 726.
- dilatazione dell'endecasillabo 252, 266, 636, 660, 923.
- v. endecasillabo.
- dimetro giambico 89.
- discorsività v. istituti linguistico-stilistici.
- discorso indiretto v. istituti narrativi.
- dissonanza (nell'accostamento di versi o metri differenti) 333, 352-353.
- distico 86/102/106/107 (d. elegiaci in Carducci), 89 (doppio d. di Carducci, arieggiante gli epodi di Orazio), 256-257 (« coda » di un d. di endecasillabi in Pascoli), 274/283 (sestine di novenari, ognuna di due d. a rime alterne e uno a rima baciata, in Pascoli), 277 (strofette di ottonari, ognuna di due d. a rime alterne e di due a rima baciata, in Pascoli), 279 (quartine a rime alterne di novenari su tre accenti, ad attacco giambico nel primo d., anapestico nel secondo, in Pascoli), 285 (coppie di strofe di due d. a rime alterne, in decasillabi trocaici, più un decasillabo anapestico tronco, a rima comune per la coppia, in Pascoli), 303, 638 (d. di doppi novenari a rima interna e d. di martelliani a rima interna in Gozzano), 1025 (d. di martelliani in Pasolini).
- distrazione del dittongo 648
- dittologia sinonimica 89.
- divario tra sintassi e ritmo 762, 929.
- v. ritmo, sintassi.
- divisio* e divisione (con rima tranta) 256, 266, 268, 294.
- « durata » v. istituti narrativi

eco fonica 43.
 effetto ternario 345.
 — v. ternario.
 ellissi 130, 175
 elzeviro 741.
 emistichio 86, 102, 105, 106, 107, 309, 638, 639.
 enclisi 206.
 endecasillabo CARDUCCI: 86/93 (e. sciolti), 97 (sestine di e.), 100 (e. piani con quinario costante alla cesura nell'ode saffica), 103 (riproduzione dell'e. alcaico).
 PASCOLI: 249/287/303 (e. sciolti), 252/266 (dilatazione dell'e.), 256-257 (terzine e quartine di e.), 276 (canti di e.), 300 (quartine di due e., un settenario e un novenario giambico, forse ispirate all'asclepiadea terza), 308 (meticolosa riproduzione dell'e. saffico), 309 (riproduzione del decasillabo epico, con possibilità di e.).
 D'ANNUNZIO: 321 (e. nel teatro), 326 (sonetto), 326 (strofe di cinque e.), 334/339 (alternanza di e. e settenario e di e. e quinario), 341 (ottave di e. sciolti), 358 (quartine di e.), 359 (« pasquinata » di e. e settenari), 361 (e. sciolti).
 407 (quartine di e. in Riccardi di Lantosca), 411 (sestine di cinque settenari e un e. in Bettoni), 413 (sonetto di Pascarella), 414 (sestine di e. in Di Giacomo), 636 (l'e. di Gozzano), 643/657 (sestine di e. in Gozzano), 660 (coppie di terzine con versi a base e. di norma dilatata, in Govoni), 705 (e. e nesso leopardiano e.-settenario in Rëbora), 726 (poesia discorsiva di Sbarbaro, in e. sciolti), 728 (e. in Pea), 735 (e. e settenario in Cardarelli), 764 (e. e settenari in Bacchelli), 796-797 (e. e settenari, e. di andatura abnorme, quartine di e. in Ungaretti), 814 (e. per lo più sciolti in *Arsenio* di Montale), 835 (e. del tipo accentuativo in Saba), 840-841 (e. sciolti in Saba), 914 (e. in De Libero), 920 (quartine in versi lunghi talora e. in Gatto), 921 (terzine e quartine di e. in Gatto), 922 (e., settenario, quinario, in Gatto), 923 (e. e dilatazione dell'e. in Luzi), 929 (e. e settenari in Betocchi), 1026 (alterazioni accentuative e sillabiche dell'e. in Pasolini), 1042 (e. in Guerra).
 — v. alternanza di e. e settenario, dilatazione dell'e., gioco di e. e settenari, nesso leopardiano e.-settenario.
 enfasi grammaticale 108.
enjambement 254, 260, 268, 326, 351, 411, 762, 1039.
 epigramma 86, 358, 359, 814, 842, 914, 1042.
 epistola (in versi) 86.
 epitesi (o paragoge) toscana 945.
 epòdo 89.
 esametro 86-87 (Carducci e l'e.), 102 (composizione dell'e. carducciano), 102/106 (l'e. nel

distico elegiaco carducciano), 105 (serie di e. in Carducci), 279, 308 (l'e. del Pascoli e quello del Carducci), 337 (verso lungo di D'Annunzio, molto vicino all'e. carducciano), 763 (alternanza di arsi fisse e tesi mobili in Bacchelli, estranea alla tradizione greco-latina e romanza, salvo il tenue tentativo di deviazione, da noi, dell'e. carducciano).

esercizio armonico imitativo 348.

— v. fonico.

espressività 206 (e. eclettica di Dossi), 218 (e. di Faldella, convulsa nel disegno e deformante nella cromaticità), 223 (e. caricaturale e umoristica, con materiale eclettico, di Imbriani), 609/611 (e. di Pirandello), 702 (e. eclettica di Jahier), 719 (e. di Slataper, attuata con forme dialettali e neologismi estemporanei), 937 (color locale estremamente accusato in Tozzi, a fini d'intensa e.), 1055 (e. eclettica in Gadda), 1092 (procedure della più accesa e. nel lessico di Pizzuto).

— v. istituti linguistico-stilistici; v. anche, in Indice I, *espressionismo*.

eufonico (-d e -r) 72, 304.

falsa ricostruzione 220, 1035.

ferecrazio 107, 300.

fermezza musicale 414.

figura etimologica 416.

figura ritmica 652.

— v. ritmo.

flessuosità musicale 414.

flusso v. istituti narrativi.

« foderare » 142, 605, 618.

fonetismo meridionale 1061.

fonico 260 (analisi di valori f. in Pascoli), 274 (tessitura f. in Pascoli), 348 (esercizio armonico imitativo nell'*Onda* di D'Annunzio), 391 (esecuzione f.-melodica in *Forse che si forse che no* di D'Annunzio), 413 (preziosità f. e naturalismo nei sonetti di Pascarella), 415 (variazione f. in Di Giacomo), 660 (suggestività f. in Govoni), 815 (corrispondenze f. di carattere pascoliano nel primo Montale), 923 (gioco fonicamente voluttuoso delle rime in Luzi).

— v. costanti strutturali, fonosimbolismo, timbri, fonosimbolismo 251, 259, 275, 809.

— v. fonico.

« fuga » 342.

fusione 257.

— v. costanti strutturali.

generi letterari (dissoluzione dei —) 450.

gergo v. istituti linguistico-stilistici.

giambica (poesia) 86, 89.

gioco di endecasillabi e settenari 929.

— v. alternanza di endecasillabi e settenari.

gliconeo 107, 300.

grafia fonetica 517.

gruppo 342/345/348/923 (g. di versi), 292 (g. di terzine).

idiotismo 145.

incatenatura interna (tra strofe) 303.

inno 86.

interiectio ex persona poëtae v. istituti narrativi.

inversione (rispetto alla consecuzione normale) 724, 811, 1039.

— v. sintassi.

ipercorrezione 754.

iperbato 95, 97, 102, 266, 797, 1082.

ipometro 638.

isosillabico (schema) 86.

istituti linguistico-stilistici 115 (accentuazione vernacolare come fatto di stile), 142 (stile indiretto in Verga), 129/255/314/324/348/643/789/796/856/919/1091/1095 (stile e frasi nominali in Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, Raimondi, Ungaretti, Manzini, Gatto, Pizzuto), 142/160/176 (forma locale delle imprecazioni in Verga), 160 (forme milanesi a fine di colore locale in Verga), 251/1025-1026 (il plurilinguismo e l'ideale di una lingua inedita o vergine in Pascoli e Pasolini), 251/1004 (il monologo interiore nel naturalismo e in Pavese), 320 (dialogo vernacolare in D'Annunzio), 324/1091 (stile paratattico in D'Annunzio e Pizzuto), 376 (monologo interiore), 576 (distruzione e reinvenzione linguistica in Joyce), 609 (colloquialità al limite della dialettalità interna in Pirandello), 667 (le « parole in libertà » e la simultaneità fra impressione ed espressione in Marinetti), 728 (continuità istituzionale tra lingua comune e colore dialettale, senza sconfinamenti nel gergo, in Pea e Tozzi), 814/923/927/1026 (discorsività nella poesia di Montale, Luzi, Sereni, Pasolini), 856 (la Manzini e lo stile monologante), 919 (frase nominale e immediatezza interiettiva e onomatopeica, rare in Gatto), 994 (bozzetti monologanti di tema romano popolare, impastati di vernacolo romanesco, in Moravia), 1004 (— calcati sull'americano in Pavese: monologo interiore, ellissi sintattica, frequente gergalità e dialettalità secondo la forma interna del dialetto, fitto dialogo), 1026 (parlato dialettale e penetrazione degli elementi vernacoli e gergali nel linguaggio del raccontatore), 1033 (l'italo-pavese di Mastronardi autorizzato, a parte l'italo-siciliano di Verga, dal lombardo e romanesco-molisano di Gadda, con, nella sua scia gli esperimenti di modulo affine, il

gergo romanesco-teppistico di Pasolini, il milanese di Testori, gli sprazzi piemontesi di Fenoglio), 1033 (il vernacolo di Mastronardi come inedito barbarismo fonico), 1039 (il dialetto immune dal vernacolo in Giotti), 1042/1044 (il dialetto come forma inedita in Guerra e Pierro).

— v. espressività, istituti narrativi, lessico, onomatopea; v. anche, in Indice^o I, *espressionismo, memoria, narrativa, prosa*.

istituti narrativi 142 (giudizi non come « interiectio ex persona poëtae » ma come intervento corale, nello stile indiretto verghiano), 143 (metodo *impersonale* in Verga nel giudizio di Capuana), 251 (« monologo interiore » nel naturalismo), 251/609/993 (gesticolazione mimetica di Pirandello), 320/376 (distacco nel D'Annunzio « rusticano » tra il dialogo vernacolare e il parlato, a differenza dell'unità verghiana fornita del monologo interiore), 508 (dissoluzione del personaggio e svincolo del personaggio dall'autore nella critica di Debenedetti), 580/597 (discorso indiretto in Svevo), 609 (andatura monologante della narrativa di Pirandello, avvio al teatro), 728 (due vie in Pea, struttura per larghi blocchi evocativo-realistici e tradizionale flusso narrativo), 872-873 (flusso dell'analisi infinitesimale nel lunghissimo, accumulato periodare di Bonsanti), 904 (rifiuto della convenzione psicologica e distruzione del personaggio nell'« antiromanzo » dell'avanguardia francese), 948/951 (lirismo monologico o dialogico e periodo parlato in Palazzeschi), 976/993 (resa fenomenica della « durata » in Benediti e Moravia), 994 (bozzetti monologanti in Moravia), 1004 (monologo interiore e altri istituti linguistico-stilistici in *Paesi tuoi* di Pavese, favoriti dal racconto in prima persona del protagonista), 1026 (l'esempio verghiano e la penetrazione degli elementi vernacoli o gergali nel linguaggio del raccontatore, in Pasolini), 1092 (scomparsa in Pizzuto della categoria di tempo e di quella di persona).

— v. espressività, istituti linguistico-stilistici, onomatopea; v. anche, in Indice I, *memoria, narrativa, prosa*.

iterazione 254, 615, 713, 877.

koinè 609, 993, 1067.

lassa 293, 303, 309, 333.

latinismi grafici 206.

Leitmotiv 388.

lessico 95 (intarsi aulici nel familiare, in Carducci), 206/719/1051 (neologismi a fini di espressività in Dossi, Slataper, Gadda), 206

(figure linguistiche, latinismi crudi e voci metaforico-imitative in Dossi), 223 (preziosismi letterari in Imbriani), 609 (vocaboli idiomatici e patetici, formazioni suffissali e deverbali, elementi dell'espressività di Pirandello), 706/723 (deverbali in Rëbora e deverbali e fusione degli epiteti in Boine, strumenti espressionistici), 724 (cura del ritmo che determina scorciamenti, in Boine), 923 (elementi preziosi per letterarietà verbale in Luzi), 1012 (neologismi e *slang* americano in Fenoglio), 1033 (trascrizioni foniche immediate e italianizzazioni in Mastronardi), 1053/1059/1062/1066/1074/1075/1076 (analogia parodistica, incrocio, latinismi e iperlatinismi, deformazioni, adattamenti ecc. in Gadda), 1096 (trasformazione dell'avverbio in aggettivo in Pizzuto), 1096/1097 (trascrizioni in Pizzuto).
— v. calco, espressività, istituti linguistico-stilistici.
litote 431.

madrigale 357.
martelliano 319, 638, 1025.
melismo 1039.
— v. convenzionalità melica.
melodicità, melodico 86 (effetti ritmici e m. ottenuti nella metrica barbara carducciana con alternanze inedite di misure), 146/158 (uso scorretto di pronomi in Verga, dovuto a variazione m.), 321 (tessuto m. della prosa nelle *Vergini delle rocce* dannunziane), 324 (m. aperta in D'Annunzio), 334 (verbalità spesso puramente m. in D'Annunzio), 339 (suggestività m. che tende a prevalere sulla razionalità semantica in D'Annunzio), 414 (valori m. accompagnati da realizzazione timbrica in Di Giacomo), 741 (fusione m. della prosa di Cecchi, non immemore degli incanti dannunziani), 915 (esperimenti di forte riduzione m. in Sinisgalli).
melodiosità lirica 856.
metafonesi napoletana 416.
metri liberi 636, 1044.
— v. verso.
metro «politico» 113.
monologo v. istituti linguistico-stilistici, istituti narrativi.
monorimi (versi) 98.
mottetto 813, 814, 823, 923

nesso leopardiano endecasillabo-settenario 705.
— v. alternanza di endecasillabo e settenario.
neutralità formale 186.
— v. *koinè*.
nominale (stile, frase) v. istituti linguistico-stilistici.

novenario CARDUCCI: 102/105/106 (n. come componente dell'esametro), 103 (n., per lo più a ritmo ternario, nell'ode alcaica).

PASCOLI: 254/259 (quartine e doppie quartine di n. con attacco giambico, a rime alterne), 272 (doppie quartine a rime alterne e a misure alterne, n. e ottonario; poiché il n. ha ritmo giambico e l'ottonario trocaico, si ha alternanza del medesimo schema con e senza sillaba atona iniziale), 274 (sestine alternanti n. di diverso tipo, a rime prima alterna poi baciata; il n. ha tre accenti e struttura anapestico-giambica), 279 (quartine a rime alterne di n. su tre accenti, ad attacco giambico nel primo distico, anapestico nel secondo), 280 (strofette di n. su tre accenti ad attacco giambico: due coppie di terzine connesse dalla rima del verso centrale, una quartina a rime alterne), 283 (sestine di due distici a rime alterne di n. ad attacco anapestico, e uno a rima baciata di n. ad attacco giambico), 300 (quartine, a rime alterne, di due endecasillabi, un settenario e un n. giambico, tutti piani), 303 (n. finale della strofa di endecasillabi modellata sulla lassa delle *chansons de geste*), 307 (due terzine di n. giambici avvinte dalla rima pari, più due quartine di tre n. e un ternario a rime alterne per i versi dispari, a rime comuni per i pari).

D'ANNUNZIO: 330 (n. di variabile accentuazione come base della *Laus Vitae*), 337 (n. e verso lungo consistente per lo più d'un settenario e d'un n., molto vicino all'esametro carducciano), 342 (n. nella *Pioggia nel pineto*), 352 (quartine a rime alterne spesso sdrucchiole di n. per lo più ad andatura giambica, con qualche verso calante e crescente e versi accentuati sulle prime sedi dispari con intenzione dissonante), 361 (versi sciolti di misura fondamentale n. nella *Figlia di Jorio*).

638 (distici di doppi n. a rima interna in Gozzano), 677 (quartine a rime alterne con versi di base n. in Papini), 713 (base n. dei versi di Campana), 796 (n. anapestici in Ungaretti).

ode 85, 86 (l'ode nella poesia «barbara» di Carducci), 100 (o. saffica di tre endecasillabi piani e un quinario in Carducci), 103 (o. alcaica carducciana, composta di due decasillabi sdrucchioli, un novenario e un decasillabo piano), 107 (*Presso una certosa* di Carducci, memore dell'esperienza dell'asclepiadea terza), 112, 136, 300 (*La sfogliatura* di Pascoli, forse ispirata all'asclepiadea terza), 308 (o. saffica riprodotta meticolosamente da Pascoli, in antitesi alla prassi carducciana).

onomatopea 251 (o. come componente del plurilinguismo pascoliano), 274 (le o. nella tessitura fonica dell'*Uccellino del freddo* di Pascoli), 667 (il futurismo e l'o.), 703 (o. in Rëbora), 713 (parola semantica ridotta a mera o. in Campana), 1076.

— onomatopeico 106 (*strepiano*, alterazione o. della normale desinenza in Carducci), 257 (accentazione con effetto o. in Pascoli), 296 (variazione negli accenti dell'endecasillabo pascoliano in *Gog e Magog*, a fini o.), 342 (la *Pioggia nel pineto* dannunziana, volgarmente intesa in senso o.), 796 (distacco del primo Ungaretti da ogni impostazione o.-impressionistica), 919 (Gatto, un surrealista che indulge di rado alla frase nominale ed all'immediatezza in largo senso interiettiva e o.), 1056 (vocabolo alterato in binomio o. in Gadda).

ottava 122, 319, 341, 380.

ottonario CARDUCCI: 106 (o. e o. tronco nell'esametro e pentametro dei distici elegiaci di *Nevicata*), 107 (o. e doppi o. in *Presso una Certosa*).

PASCOLI: 257 (quartina di o. in *Dialogo*), 272 (doppie quartine a rime alterne, e a misure alterne, novenario e o.; poiché il novenario ha ritmo giambico e l'o. trocaico, si ha alternanza del medesimo schema con e senza sillaba atona iniziale), 277 (strofette di due distici a rime alterne e di due a rima baciata di o., con variazione degli schemi accentuativi), 280 (novenario sdrucchiolo in rima con uno piano, ma la sillaba finale conta per il verso successivo, di per sé o.).

D'ANNUNZIO: 345 (libera variazione della misura tra ternario e o. nell'*Ippocampo*), 352, 361 (doppio o. assonanzato delle lamentatrici nella *Figlia di Jorio*).

796 (o. in Ungaretti).

oxymōron 265.

paraipotattico (e p. e affine al p.) 136, 292.

paratassi v. istituti linguistico-stilistici.

parlato v. istituti linguistico-stilistici, istituti narrativi.

pasquinata 359.

pastiche 304, 865.

pentametro (nella metrica «barbara») 87, 102, 106.

periodi di strofette 280.

personaggio v. istituti narrativi.

piede 339.

pleonasma 1070.

plurilinguismo v. istituti linguistico-stilistici

poemetto 236, 268, 276, 302.

poemetto latino polimetro (*satura*) 306.

preposizioni 9/494 (*al per nel* di fronte a una

data, napoletanismo, in De Sanctis e De Lollis), 89 (scrittura separata delle p. articolate, in Carducci), 579/584 (*di*, calco del tedesco *zu*, come p. di collegamento generale, in Svevo), 797 (valore generalizzato della p. locale in Ungaretti, conforme all'uso del più corsivo simbolismo francese), 920 (uso simbolistico delle p. in Gatto), 998 (*a per in dinanzi a via*, elemento romanesco, in Moravia).

prolessi pronominali 142.

pronome 8 (*voi*, p. allocutorio meridionale, in De Sanctis), 146/149/158/161 (ragioni formali di variazione melodica o di brevità nell'uso verghiano di forme popolaristiche, letterarie e scorrette del p. [v. aggettivo possessivo]: *gli per le*, *si per egli*), 273 (*gli per le*, dialettale, in Pascoli), 579 (*ella*, p. allocutorio antiquato, in Svevo), 675 (*l'ba per li ba*, fiorentinismo, in Papini), 885 (*poi*, il solo p. allocutorio di cortesia consentito dal fascismo).

— v. prolessi pronominali.

pronuncia dialettica meridionale 1075.

prosa numerosa 87.

prosaicità 411, 835, 1039.

punteggiatura (irregolarità o assenza della p. secondo l'uso futurista) 667, 713, 796.

quartina 113 (q. di alessandrini).

PASCOLI: 254/259 (q. e doppia q. di novenari con attacco giambico a rime alterne), 256-257 (q. di endecasillabi a rime alterne), 257 (q. di ottonari a rime alterne), 260 (collana di sonetti, con notevole variazione nello schema delle q.), 272 (doppie q. a rime alterne e misure ugualmente alterne, novenario e ottonario, tolto il ritornello: poiché il novenario ha ritmo giambico e l'ottonario trocaico, si ha in realtà alternanza del medesimo schema con e senza sillaba atona iniziale), 279 (q. a rime alterne di novenari su tre accenti, ad attacco giambico nel primo distico, anapestico nel secondo), 280 (q. di novenari su tre accenti, ad attacco giambico, a rime alterne), 300 (q. a rime alterne di due endecasillabi, un settenario e un novenario giambico, tutti piani), 303 (q. di novenari nella canzoncina del *Re morto*), 307 (q. di tre novenari e un ternario a rime alterne per i versi dispari, a rime comuni ordinatamente per i pari).

352 (*Undula* di D'Annunzio; q. a rime alterne, spesso sdrucchiole, di novenari ad andatura per lo più giambica, e con qualche verso calante o crescente) 358 (q. di endecasillabi a rime incrociate con una tronca ripetuta e le altre assonanzate tra loro, in una poesia abruzzese di D'Annunzio), 407 (q. di endecasillabi in

Riccardi di Lantosca), 416 (q. di settenari, sdruciolli i dispari, rimati i pari, in Di Giacomo), 417 (q. di settenari a rima alterna in Di Giacomo), 418 (q. di decasillabi di ritmo anapestico in Di Giacomo), 643 (sestine di endecasillabi in Gozzano, rimate in base AB-BAAB, ciò che determina una sorta d'innesto fra due q. a rime incrociate, ABBA e BAAB), 677 (q. a rime alterne di versi a base novenaria in Papini), 714 (q. di ottonari rimati solo in sede pari, in Campana), 797 (q. di endecasillabi in Ungaretti), 920 (q. a rime alterne in versi lunghi che per intermittenza si riducono a endecasillabi, in Gatto), 921 (q. di endecasillabi in Gatto), 1039 (q. di settenari rimati solo in sede pari in Giotti).

quasi-assonanza v. assonanza.

quinario 100 (q. nell'ode saffica carducciana), 102 (q. nell'esametro e pentametro carducciano), 103 (decasillabi sdruciolli, più precisamente doppi q., a riproduzione dell'endecasillabo alcaico nell'ode alcaica carducciana), 308 (q. con i due accenti dell'adonio nella traduzione pascoliana dell'ode saffica oraziana), 321, 330 (misura dal novenario al q. nella *Laus Vitae* dannunziana), 333 (q. tronco o piano più settenario nell'imitazione dannunziana del metro delle canzoni di gesta), 339 (q. e giustapposizione di un q. finale a un endecasillabo in *Lungo l'Africo* di D'Annunzio), 345 (q. nell'*Ippocampo* dannunziano), 922 (gioco di rime e misure classiche, endecasillabo, settenario q. in Gatto).

raddoppiamento (fonosintattico) centrale 1075.

raggruppamenti accentuativi 908.

recitativo 252, 322, 324.

registro 255 (vocalico), 637 (sonoro), 705 (d'immagini e metafore).

rima 86 (soppressione della r. nella metrica «barbara»), 257/259/260 (costanza di una vocale tonica [v. assonanza imperfetta, v. costanti strutturali] in r. in Pascoli), 279/280/814 (r. del tipo *ruggine* con *fuggi*, cioè sdruciollo con piano, in Pascoli e Montale, in Montale però senza il recupero della sillaba soprannumeraria per sinalefe o compensazione col verso successivo), 292/415 (ripetizione di parole in r. [v. rima identica] in Pascoli e Di Giacomo), 417 (vicinanza fonica delle r. in Di Giacomo), 1026 (verso regolare e r. come casi-limite di esattezza entro un tessuto partito in ricorsi approssimativi - fenomeno tipico della più moderna poesia - in Pasolini).

— rima alterna PASCOLI: 254/259 (quartine e doppie quartine di novenari con attacco giam-

bico a —), 254 (coppie di strofe di settenari a —), 256/257 (quartina di endecasillabi a —), 272 (doppie quartine a — e a misure ugualmente alterne), 274/283 (sestine di due distici di novenari di vario tipo a — più uno a rima baciata), 277 (strofette di ottonari, ognuna di due distici a — e di due a rima baciata), 279/280 (quartine di novenari di vario tipo a —), 285 (coppie di strofe, ciascuna di due distici a —, in decasillabi trocaici, più un decasillabo anapestico tronco, a rima comune per la coppia), 300 («ode» con quartine a —, di due endecasillabi, un settenario e un novenario giambico), 307 (quartine di tre novenari e un ternario a —), 308 (— nell'ode saffica).

352 (quartine a —, spesso sdruciole, in D'Annunzio), 417 (quartine di settenari a — in Di Giacomo), 677 (quartine di versi a base novenaria a — in Papini), 920 (quartine a — in versi lunghi in Gatto), 923 (gruppi di quattro versi a — in Luzi).

— rima assonante v. assonanza.

— rima baciata 274/283 (sestine di due distici di novenari di vario tipo a rime alterne e uno a — in Pascoli), 277 (strofette di ottonari, ognuna di due distici a rime alterne e di due a — in Pascoli).

— rima chiave 339 (in D'Annunzio).

— rima comune (o costante) 107 (strofa di due doppi ottonari, un ottonario semplice dalla — e un senario sdruciollo, irrelato, in Carducci), 254/255 (coppie di strofe di settenari a rime alterne più un ultimo verso di — per la coppia, intonata con un verso isolato precedente la coppia stessa, in Pascoli), 256-257 (due terzine con — nel secondo verso, più una quartina a rime alterne, di endecasillabi, in Pascoli), 285 (coppie di strofe di due distici a rime alterne, in decasillabi trocaici, più un decasillabo anapestico tronco, a — per la coppia, in Pascoli), 293 (identità della rima centrale delle terzine in un gruppo di *Gog e Magog* di Pascoli), 307 (due terzine di novenari giambici con — nel secondo verso, più due quartine di tre novenari e un ternario a rime alterne per i versi dispari, a — ordinatamente per i pari, in Pascoli), 328 (strofe di sei endecasillabi ABAABC con c — a tutto il componimento, in D'Annunzio), 414-415 (sestine di endecasillabi, con una — a tutto il componimento, in Di Giacomo), 417 (quartine di settenari a rima alterna in Di Giacomo: nelle strofette le rime hanno vicinanza fonica, che manca nella prima e nella penultima, riunite da una —).

— rima consonante v. consonanza.

— rima costante v. rima comune.

- rima desinenziale 106 (in Carducci).
- rima equivoca 255 (in Pascoli).
- rima franta 266/268 (— associata a *divisio* in Pascoli), 294 (— in Pascoli), 329 (— in D'Annunzio).
- rima identica (o uguale) 98 (— ogni due strofe nella traduzione carducciana di *Gherardo e Gaietta*), 292 (ripetizione di parole in rima in *Gog e Magog* di Pascoli), 303 (— nel *Re morto* di Pascoli), 307 (nel *Ritorno* di Pascoli), 415 (ripetizione di parole in rima in Di Giacomo), 416 (— in Di Giacomo).
- rima identica quanto alla tonica v. assonanza imperfetta.
- rima imperfetta 638 (in Gozzano).
- rima incrociata 86 (in Carducci), 345/358 (in D'Annunzio), 643 (in Gozzano).
- rima interna 342/345/348 (— che determina un ternario interno o alla rima o dopo la rima, in D'Annunzio), 638 (distici di doppi novenari a — e distici di martelliani a — in Gozzano), 814 (— in Montale), 922 (— in Gatto).
- rima irrelata 107 (in Carducci), 339 (in D'Annunzio), 418 (in Di Giacomo), 764 (in Bacchelli), 921 (in Gatto).
- rima multipla 713 (in Campana).
- rima ricca 255 (in Pascoli).
- rima sdrucchiola 326 (in un sonetto dannunziano), 352 (quartine a rime alterne, spesso —, ciò che ne aumenta la rarità, in *Undulna* di D'Annunzio).
- rima tronca 97 (sestine di endecasillabi AAB, CCB con B spesso —), 260 (cadenza finale tronca delle terzine dell'ultimo sonetto della collana del *Colloquio* pascoliano), 269 (ultima — in *Italy* di Pascoli, come già in *Colloquio*), 285 (coppie di strofe di due distici a rime alterne in decasillabi trocaici più un decasillabo anapestico tronco a rima comune per la coppia, in *Addiol* di Pascoli), 292-293 (— in *Gog e Magog* di Pascoli), 358 (quartine di endecasillabi a rime incrociate, con una — ripetuta e le altre assonanzate, in D'Annunzio).
- rima uguale v. rima identica.
- v. monorimi (versi).
- ripetizione 254, 257, 416.
- v. costanti strutturali.
- ripresa 659.
- rispetto 122.
- ritmo, ritmico 86 (effetti r. e melodici ottenuti nella metrica barbara carducciana con alternanze inedite di misure), 252 (partiture r. e timbriche in cui si realizzano le allusive « composizioni d'oggetti » pascoliane), 260 (minuto frangimento alternato a r. distesi e simmetrici nella sintassi del Pascoli di *Colloquio*), 266 (fre-

quente dissociazione di r. e sintassi e forti iperbati, con conseguente dilatazione non tradizionale dell'endecasillabo, in Pascoli), 279 (alternanza r. ottenuta associando nella quartina un distico di novenari ad attacco giambico a uno ad attacco anapestico, in Pascoli), 293 (variazioni r.-timbriche nel *Gog e Magog* pascoliano), 416 (figure etimologiche, ripetizioni a cavallo del verso, coppie o sèrie, che aumentano la concitazione del r., in Di Giacomo), 636 (citazione r. con divaricazione semantica, di Gozzano da Pascoli), 652 (calco gozzaniano di una figura r. dantesca), 667 (libertà dal r. nel futurismo), 702 (r. lungo nella prosa di Jahier), 723-724 (prosa r. di Boine), 735 (libere unità r. che si articolano sempre più nelle classiche misure di endecasillabi e settenari, in Cardarelli), 762 (frequenza dell'*enjambement* in Bacchelli, che instaura divario tra andatura sintattica e r.), 763 (periodo r.), 795 (Ungaretti e l'inserimento della libertà r. su una concezione della poesia come frammento e fulgurazione), 835 (sensibile conflitto tra prosaicità della materia verbale e assestamento retorico-r., in Saba), 914 (immagini eccentriche espresse in r. sincopati, in De Libero), 919 (tradizionalità dei r. in Gatto), 929 (divario tra il r. e la densa sintassi, in Betocchi), 961 (estrema semplificazione sintattica e r. del discorso in Lisi), 1026 (novità di anomalia r. nella discorsività del Pasolini poeta), 1039 (contraddizioni tra r. e sintassi in Giotti).

— per il r. anapestico, giambico, trocaico, ternario, dei versi, v. decasillabo, novenario, ottonario.

ritornello 98 (r. di due versi monorimi nella traduzione carducciana di *Gherardo e Gaietta*), 272 (doppie quartine a rime e a misure alterne, tolto il più lungo r., in Pascoli), 274 (sestine seguite da r. in Pascoli), 285 (quattro coppie di strofe, con ritornello che precede ogni strofa, con rima costante per l'intero componimento e di lezione costante per ogni coppia, in *Addiol* di Pascoli), 303, 309, 337/361 (r. in D'Annunzio), 414 (r. in Di Giacomo, consistente a volte in un « grido » di venditore o artigiano ambulante).

rondeau 358.

satura 306.

saturnio (metro) 101.

scansione irregolare 105.

schemi accentuativi 277.

scrittura originaria dei nomi classici 314.

scrittura funzionale 540.

senario 102, 107, 330, 342.

senhal (pseudonimo) 111.

serie di terzine 263.

sestina 97, 274, 283, 411, 414, 643, 657.

settenario 102/105/106 (s. nell'esametro e pentametro carducciano), 113, 254 (coppie di strofe di s. a rime alterne, più un ultimo verso di rima costante per la coppia, intonata con un verso isolato precedente la coppia stessa, in Pascoli), 300 (quartine a rime alterne di due endecasillabi, un s. e un novenario giambico, tutti piani, in Pascoli), 303.

D'ANNUNZIO: 321, 333 (quinario tronco o piano più s. nell'imitazione del metro delle canzoni di gesta), 334 (strofe di nove versi variabili di metro ma basati sull'alternanza di endecasillabo e s.), 337 (strofa ABAAB con b di solito prima s. e poi novenario), 339 (endecasillabi, s. e quinari nella strofa di *Lungo l'Africa*, ispirata all'antica stanza di canzone), 345 (gruppi di versi di misura variante da ternario a ottonario, con abbondanza di quinari e s.), 346, 348 («strofe lunga» di misura variante tra ternario e s.), 359 («pasquinata» di endecasillabi e s.).

411 (sestine di s., tranne l'ultimo endecasillabo, in Betteloni), 416 (quartine di s., sdruciolati dispari, rimati i pari, in Di Giacomo), 417 (quartine di s. a rima alterna, in Di Giacomo), 735 (endecasillabo e s. in Cardarelli), 765 (endecasillabo e s. in Bacchelli), 796 (endecasillabo e s. in Ungaretti), 922 (endecasillabo, s. e quinario in Gatto), 929 (endecasillabo e s. in Betocchi), 1039 (quartine di s., rimati solo in sede pari, in Giotti).

simmetrie 254, 307.

— v. costanti strutturali.

sinalefe 279, 280, 308, 340.

sineresi 99, 105, 638.

sintagma 206, 341, 1033.

sintassi, sintattico 206 (giri s. aulici, quale l'enclisi intermittente delle particelle, in Dossi), 207 (nomen agentis + acc. in Dossi), 260 (minuto frangimento alternato a ritmi distesi e simmetrici nella s. del Pascoli di *Colloquio*), 266 (frequente dissociazione di ritmo e s. e forti iperbatii, con conseguente dilatazione non tradizionale dell'endecasillabo, in Pascoli), 283 (partizione s. coincidente con il distico, spesso con il verso isolato, in Pascoli), 328 (continuità s. tra le strofe in D'Annunzio), 341 (versi che tendono a divenire unità s., come nelle sticomitie della tragedia greca, in D'Annunzio), 398 (frasi nominali e tritrazione coordinata e iterativa, equivalente s. della riduzione percettiva, nel D'Annunzio del *Notturno*), 417 (s. impressionistica in Di Giacomo), 589 (francesismo s. in Svevo), 600 (s. spoglia e quasi

«primitiva» in Panzini), 618 (ripetizione propria della s. parlata, in Pirandello [v. «foderare»]), 620 (predicato precedente la copula, tipica forma s. siciliana, in Pirandello), 643 (s. nominale in Gozzano), 702 (s. impressionistica o iterativa in Jahier), 724/811/1039 (inversioni rispetto alla consecuzione normale, in Boine, Ungaretti, Giotti), 741 (s. analitica e frantumata in Cecchi), 762 (frequenza dell'*enjambement*, che instaura un divario tra l'andatura s. e il ritmo, in Bacchelli), 882 (scarnificazione della s., con dialogo abbondante e iterativo, in Vittorini), 915 (s. denudata d'eloquenza e come disarticolata, in Sinisgalli), 919 (contrasto in Gatto delle immagini analogiche con la regolarità della s., con la tradizionalità dei ritmi, con la pittoricità cromatica della sensazione), 929 (divario tra il ritmo e la densa s., in Betocchi), 931 (s. dialogica o monologante di Landolfi), 961 (estrema semplificazione s. e ritmica del discorso in Lisi, corrispondente alla «semplicità» dei personaggi), 980 (esperienze sentimentali di anime semplici, in una s. di corrispondente elementarità, in Cassola), 1004 (ellissi s. calcata sull'americano, in Pavese), 1039 (contraddizioni tra ritmo e s. in Giotti), 1092 (l'italiano di Pizzuto e la libertà della s. greca), 1098 (apposizione che diventa attributo, in Pizzuto).

— v. sintagma, istituti linguistico-stilistici, nominale.

sirma 339.

sonetto 85/92 (i s. del Carducci e l'esempio del Foscolo), 260 (collana di s. in Pascoli), 319, 326 (s. con quartine di struttura particolare in D'Annunzio), 334/335/336 (*Le città del silenzio*, serie di s. dannunziani), 357 (s. classico di alessandrini, in francese, di D'Annunzio), 797 (quartine di endecasillabi, quasi da s. in Ungaretti), 835 (s. irregolare in Saba).

sonorità (del verso) 636.

soprannumeraria (sillaba) 814.

«sostrato» (o substrato) 65, 79.

spondeo 102, 308.

stanza (di canzone) 339.

stico 724.

sticomitie 341, 351.

stile indiretto v. istituti linguistico-stilistici.

stile nominale v. istituti linguistico-stilistici.

stile paratattico v. istituti linguistico-stilistici.

stilema 266, 451, 835.

strofa, strofetta 113 (s. pentastica).

PASCOLI: 254 (coppie di s. di settenari a rime alterne, più un ultimo verso di rima costante per la coppia, intonata con un verso isolato precedente la coppia stessa), 277 (s. di tutti

ottonari, ognuna di due distici a rime alterne e di due a rima baciata), 280 (cinque periodi di cinque s. di novenari ad attacco giambico: due coppie di terzine connesse dalla rima del verso centrale, una quartina a rime alterne), 285 (coppie di s. che constano di due distici a rime alterne, in decasillabi trocaici, più un decasillabo anapestico tronco, a rima comune per la coppia, con ritornello di questa misura avanti ad ogni s., con rima costante per l'intero componimento, e di lezione costante per ogni coppia), 303 (s. «epica» di otto endecasillabi sciolti più un novenario, vagamente modellata sulla lassa delle *chansons de geste*).

D'ANNUNZIO: 326 (s., spesso *enjambées*, di cinque endecasillabi ABBAB, con la rima finale che rinnova, con ripetizione d'intero parole e clausole, la seconda della prima strofa), 328 (s., spesso sintatticamente continuate, di sei endecasillabi ABAABC, C comune a tutto il componimento; l'ultima s., con coda BC, ripete le rime, e qualche parola o clausola in rima, della prima), 330 (s. di ventuno versi, dal quinario al novenario, con rima occasionale, in versi consecutivi o intervallati), 334 (s. di nove versi variabili di metro ma basati sulla alternanza di endecasillabo e settenario, con libere corrispondenze di alcune rime), 337 (s. ABAAB, con rima sostituibile da assonanza), 339 (s., ispirata all'antica stanza di canzone, con due piedi identici ABC endecasillabi, più una sirma connessa da una rima chiave, CDDX, e settenario e x quinario, con la differenza che le rime possono essere sostituite da assonanze e che l'ultima rima è irrelata), 348 (s. «lunga» di cento versi, più una «coda» di due che ripetono rime prossime, con misure da ternario a settenario, con libero gioco di rime e assonanze).

638 (s. di novenari in Carducci, modello al Gozzano).

substrato v. sostrato.

suffisso 206, 1066

tempo vuoto (in metrica) 638.

ternario 307, 342, 345, 348.

terzina 95 (in Carducci).

PASCOLI: 249, 256-257 (due t. accomunate dalla rima del secondo verso, più una quartina a rime alterne, tutti endecasillabi), 260, 263 (serie di t. di tipo dantesco), 280 (periodi di cinque strofette di novenari ad attacco giambico: due coppie di t. connesse dalla rima del verso centrale, una quartina a rime alterne), 292 (*Gog e Magog*: gruppi di tre t. a volte inca-

tenate, a volte con assonanza piena o imperfetta a versi alterni o consecutivi ecc.), 302 (t. dantesche), 307 (due t. di novenari giambici avvincenti dalla rima pari più due quartine di tre novenari e un ternario).

319 (in D'Annunzio), 660 (coppie di t. a base endecasillabica dilatata, con rime che si rispondono ordinatamente, in Govoni), 921 (due t. «parallelistiche» ABA ABC più una quartina, tutti endecasillabi, in Gatto).

tesi 256, 763.

timbro, timbrico PASCOLI: 252 (partiture ritmiche e t. in cui si realizzano le allusive «composizioni d'oggetti»), 254/257/280/283 (analisi di valori t.), 274 (opposizioni di t.), 293 (variazioni ritmico-t. in *Gog e Magog*).

414 (valori melodici accompagnati da reallizzazione t. in Di Giacomo).

— v. costanti strutturali, fonico.

tonalità 199, 635.

traducibilità 609, 993.

trimetro giambico 89.

troncamento 106, 236, 379.

tropo 706.

valori cromatici v. cromaticità.

valori fonici v. fonico.

valori formali puri 388, 698.

valori melodici v. melodicità.

valori timbrici v. timbro.

varianti 698, 851.

variazione 146/158 (melodica, [v. melodicità]),

293 (ritmico-timbriche, [v. timbro]), 415 (fonica, [v. fonico]).

varietà vocalica 274.

verbo 12/730/965 (forma perfettiva del v., congiuntivo piuccheperfetto invece dell'imperfetto, in De Sanctis, Pea, Lisi), 28/45 (indicativo per il congiuntivo in De Sanctis), 52 (v. vicario), 75 (sostituzione dell'impersonale alla prima plurale nel vernacolo fiorentino), 206 (intransitivi resi transitivi in Dossi), 237 (ausiliare *avere* col riflessivo, arcaico e meridionale, in Padula), 256/351/352/355 (forme medie del v. in Pascoli e D'Annunzio), 361 (*corco*, participio forte in D'Annunzio), 442/839 (1^a pers. sing. dell'imperfetto in -a in Croce e Saba), 723 (v. denominale in Boine), 987 (uso fattitivo di *penetrare* in Tobino), 1055 (*prese su*, v. composto con avverbio separato, tipico del lombardo, in Gadda), 1091-1092 (infinito narrativo, sostantivato, storico, e ablativo assoluto in Pizzuto), 1095 (frasi infinitive in Pizzuto).

vernacolo v. istituti linguistico-stilistici.

verso libero v. verso.

verso 87 (inclinazione al v. libero nel Carducci: «barbaro», in direzione della poesia decadente), 272/352/361 (v. calanti o crescenti, cioè soppressione o aggiunta di sillabe atone in inizio di v., ottonario o novenario, in Pascoli e D'Annunzio), 279/280 (sinalefe o compensazione tra v. successivi in Pascoli), 303 (*vers orphelin*), 306 (v. scazonti), 330 (effetto di prosa classica più che di v. libero in *Laus Vitae* di D'Annunzio), 635 (v. sciolti in Gozzano), 636 (Gozzano, i crepuscolari e la liberazione dal v. tradizionale), 667 (v. liberi in

Marinetti), 763/764 (Bacchelli, i v. liberi e i v. lunghi di Whitman), 795 (Ungaretti, il *vers libre* dei simbolisti, e le innovazioni formali nel v. italiano), 920 (v. lunghi, per intermettenza riducibili a endecasillabi, in Gatto), 923 (v. di misura tradizionale in Luzi), 1003 (v. lunghi alla Whitman in Pavese), 1026 (v. regolare e rima come casi-limite di esattezza — fenomeno tipico della più moderna poesia — entro un tessuto partito in ricorsi approssimativi, in Pasolini).

virgola (omissione della v. nelle enumerazioni per ascendenza epigrafica) 102.

III - INDICE LESSICALE

a [segno dell'oggetto] 1069.

abiatico 190.

abbottavento 1076.

ab extra 472.

abituro 302.

accittati 1026.

acciocché 579.

accollatorio 743.

accolta 328.

accolti 342.

accontammo (ci —) 124.

accoratojo 618.

accoste 1096.

acòrito 357.

adamantino 102.

adaquare 209.

adempie (s' —) 354.

adopera 689.

affetti 427.

affisi (s' —) 265.

agucchiella 209.

agugliare 1062.

agugliato 1062.

aguglie 1071.

albàsia 355.

albedine 356.

alberello 867.

alberese 392.

alcèdine 352.

alcionio 332.

alido 397, 1067.

aliga 348.

allèe 209.

allegoristi 472.

allodetta 304.

allotria 474.

allucciolo 825.

alluma (s' —) 349.

Alpe 272, 276, 277.

alto (all') 803.

altrimenti (non —) 951.

amello 261.

americanessa 1055.

ammagrita 940.

ammazzolava 164.

ammencita 963.

ammollare 938.

ammoniti 1022.

anamnesi 527.

anderò 949.

aneddotisti 472.

angico 811.

animo (con atteso —, con teso —) 7, 439.

Anni Trenta 1010.

ànsima 626.

anziane 804.

aperto 657.

appettata 624.

appone (s' —) 131.

apprensione 54.

arbore 339.

arci 356.

areoplano 703.

argentino 332.

arguti 20.

arieggiarsi 615.

aristarccheggiando 443.

arrembare 729.

arresa 101.

asce 367.

aspetto 271.

assai 431.

assemprano, assempri 357, 331.

atropo 650.

attinge 355.

attrito 338.

aulenti 256.

avea 206.

avventura (per —) 466.

azza 274.

bàghere 964.

bagna [sost.] 1062.

balaustri 641.

baltresche 304.

balzane 215.

bambagina 209.

bambagino 112.

barabba 190.

barambara 300.

barbellare 209.

barbino (cane —) 209.

- barbugliando* 627.
barco 269.
barda 526.
bardella 277.
basilischi 889.
basiti 627.
battifredi 830.
bavera 619.
becchi di gru 285.
bene [dopo *ma*] 431.
benedire [+ dativo] 238.
berilli 350.
berrettini [colore] 868.
bevuta 528.
biancane 391.
bianco (*dar di* —) 360.
biasciava 938.
biastemato 371.
biche 1022.
bigatti 1062.
bigoncetta 729.
bindelli 1058.
biscotto 158.
biviere 912.
bigzoch' 625.
blocchi 1018.
blondo 304.
bombisce 305.
bona 269.
bosco della Merlato 160.
bramare 431.
brandiva [intr.] 296.
bravo (*fare il* —) 145.
brevia 186.
bricia 278.
bronco 308, 830.
broscia 944.
brucio [sost.] 1060.
brumisti 897.
bucataia 962.
buccinatorii 1054.
budello 949.
buffo 237.
bufolo 96.
bugni 263.
buono (*occhio* —) 33.
buono (*sul* —) 209.
burini 1026.
buscarvi 177.
bussi 266.
butiro 209.
buttava 998.

cafone 617.
calcio 300.
callarostare 1067.

calvezze 220.
cambiavamo 16.
camparo 146.
campiere 912.
canala 1082.
canale 729.
canarini [colore] 187.
candisce 826.
cangiare 431.
canneggianti 720.
canofiena 1077.
capannello 729.
capare 998.
capegli 729.
capirvi 148.
capita a 32.
cappelloni 160.
carma 899.
carosielli 1032.
carrainuola 277.
carri 103.
casa (*essere per* — *propria*) 174.
catafratto 349.
catorbia 209.
causciò 811.
cavelli 304.
cavestro 277.
ceccino 212.
cedrina 262.
celibatario 193.
cerro 274.
certo [neutro] 590.
cerussa 871.
cesarie 356.
cetera 354.
cetonie 651.
che [come, quanto] 720.
che [segnale dell'interrogazione] 142.
chermisi 639.
chi [in interrogazioni retoriche] 998.
chi [se si] 7, 36.
chiappe (*ova in* —) 209.
chiarla 331, 355.
chiostre 259.
chiù 270.
chiusa [sost.] 159.
ciangottare 729.
ciano 95.
cianza 269.
ciavatte 1067.
ciclame 262.
cifoni 1055.
cimasa 286, 644.
cimentare 168.
cinque e cinque dieci 209.
ciompo 129.

cioppetta 300.
circostanze 518.
cirindello 944.
cittini 703.
clipeato 102.
codine 133.
codrione 945.
cognacche 945.
colibro 352.
comeché 7.
como 304.
compatibili 136.
compiacquero 336.
complimento 869.
comunistico 439.
concio 964.
conciossiacché 7.
conculca 354.
conflagrare 206.
conforme 773.
congetturisti 472.
congiunta 431.
consolo [sost.] 361.
contenzione 771.
contingente [sost.] 76.
contribuito (bo —) [trans.] 428.
controcampo 54.
con tutto che 998.
convenne 327.
corbello 160.
corco 361.
corollo 304.
corporificata 462.
corrusco 657.
corso 500.
coscritto 1082.
così 47.
costa (in —) 209.
cotal 129.
cotogno 209.
crambe 353.
credenza (a —) 165.
cresco 800.
crestaie 657.
crinale 346.
crinoline [la] 639.
crisopazzi 350.
croscia 276.
cuora 350.
curule 1087.

da (dalle...) [circa] 224.
dama (tela a —) 279.
dar fuori 431.
datori di opera 477.
decumano (flutto —) 347.

dedotto 353.
desideri, si desidera 60, 70.
dettato 179.
diaccio 938.
dicitura 92.
dietroscena 55.
difila (si —) 256.
digimando [trans.] 206.
dileticamenti 221.
dilombò (si —) 212.
dilungo (a —) 235.
dimoia 259.
dindinare 206.
dippiù 152.
dira 341.
disegnare 431.
disfaceva 162.
disgruppati 1007.
distinti 122.
disumazione 72.
disvegeta (si —) 720.
divi oxi 256.
dolciura 258.
dolco 395, 678.
dolina 720.
dòmo 806.
dormir giù 209.
dormiveglia [femm.] 152.
doventare 398, 938.
dubito 132.
duomi 806.

ecché 206.
edule 1062.
effettuale 446.
eia alalà 402.
elaudava 1068.
elettro 346.
elle 354.
emergenza 827.
eo 304.
epigastro 132.
epilogando 410.
era [1^a p.] 206, 438; *èram* 410; *m'era* 371.
erbiti 274.
erboline 209.
errori 7.
eseguire 431.
esercitato 334.
esporsi 277.
essa 94, 123.
està (d' —) 237.
estrinseco (nell' —) 435.
estrudere 1062.
estuava 352.
eufemia 124.

- falasco* 352.
fascio 478.
fascistico 439.
fate di [+ inf.] 157.
fauna [femm. di fauno] 347.
favonio 332.
fazionato 46, 47.
fedine 822.
ferrugine 122.
festajoli 623.
fiacca 276.
fiataccina 729.
ficaie 122.
fidanza (fare a —) 78.
fifa 269.
filistei 676.
fimo 265.
fidcini 709.
fiottava 134.
fitaurari 300.
flori 304.
focace 347.
foie gras 892.
fondo (avesse dato —) 164.
formidine 1073.
fortitudine 1062.
fraccassato 433.
franchezza 111.
franco 709.
frate [col cognome] 26.
fratte 255, 675.
fregnetto 1078.
frescheggiare 277.
fresconcello 1068.
frinfrino 130.
frid (si —) 986.
frondente 122.
frusto 209.
fuco 353.
fuia 827.
fumicata 703.
fumista 525.
fuorbandito 234.
fuoruscita 38.
fura 351.
furace 347.

gabbro 392.
galabroni 209.
galeato 1062.
gallinaccio 998.
gallinacea 1096.
gambùli 681.
gammautte 225.
ganga 721.
garbeggio 709.

gargiuta 619.
gasogeno 884.
gatto 148.
gavocciol 495.
genga 663.
geti 304.
gbega 1075.
ghiandola 1069.
ghiandone 1062.
giacomo giacomo (facevano —) 899.
gibbigianna 710.
gibus 765.
ginocli 304.
giò 304.
giocolare 688.
giovani 160.
girandolare 160.
gita 300.
giulebbare 209.
giumelle 296.
gli [per le] 273.
globi e riglobi 1051.
glomi 264.
glutine 265.
gnà 144.
gocciola 945.
gorielli 829.
gotti 870.
gozzi 820.
gracole 521.
granchio 729.
grandezza 157.
gravidico 1074.
*grazie (riferir quelle — che per me si possono mag-
giori)* 7.
greccia 276.
gregori 1072.
gridellino 500.
griglie 209.
grignold 708.
gromma 110.
groppa 963.
groppo 209.
grotta 729.
grosso 61.
grugnolava 1059.
guaine 331.
gustando 798.

ba (ci —) 44.
bellelta 300.

i [per gli] 304.
idromele 301.
iemale 326.
ilice 353.

imbotta (s' —) 709.
immemori 280.
immilla 639.
immore 1062.
impecorirone 235.
impeso 518.
impippiato 942.
impostature 221.
improntano (s' —) 59.
impronta [3^a p.] 409.
in [per *a*] 433.
inagugliarsi 1079.
inanime 489.
incaschito 276.
incassi 720.
incastri 212.
incogliere [att.] 77.
incomodata 866.
in del, in d'una 1056.
indetta 427.
indulge al proprio genio 355.
inferenza 453.
infascata 729.
informi 226.
infruscano (s' —) 519.
ingrinziite 675.
inintermesso 431.
insaldatura 615.
insecati 1062.
insolato 1057.
insolvibile 941.
intende allo 688.
intercede 354.
intermessa 331.
interpreti 473.
intescchiata 624.
intesto 348.
intrefolarsi 1051.
intruppià 1071.
in t'un 304.
iride 57.
ischie 273.
istrazio (per —) 7.
istrutta 428.
iugeri 337.

lampare 862.
lampascione 916.
lapisazzurro 521.
largare 333.
latino (in mio —, in suo —) 256, 360.
latticinosa 397.
lavello 304.
leandro 346.
lena 270.
lettiera 964.

levantarsi 1063.
lezzone 945.
liberalesca 431.
libito (a —) 451.
liccio 526.
litreggiare 206.
lottajoli 209.
lotto 1030.
luganeghino 1059.
lugliese (uva —) 729.
luminante 326.
luminari 912.
Lumpenproletariat 141, 1026.
lungi al (non —) 127.
lupinella 311.
lurche, lurchi 218, 359.
lustri 642.

madreselva 331.
magalda 367.
maggese 156.
maggiastre 209.
magnara 1072.
magone 897.
magra (fare una —) 1026.
malor civile 96.
manco [avv.] 998, 1026.
mandola 110.
mannaggia 176.
manteca 213.
mantovana [sost.] 1082.
mantrugiaste 133.
marana 1071.
marioro 299.
massaro 145.
mastio 398.
medesimezza 469.
melanciane 220.
melode, melodi, mèlode 351, 353, 1066.
menare a termine 431.
mercé 431.
messe, messero, messi 235, 242.
metromanzia 519.
mozzanità 43.
mèzzi 763.
mi' (il —) 269.
miccino (fare a —) 949.
micco 1026, 1069.
migragna 1070.
misèr 304.
mo' [modo] 273.
mo' [adesso] 998.
modi 353.
molce 355.
molleggiò 289.
mondina 729.

monta 68.
mora 165.
mordacchie 677.
morellini (cavalli —) 964.
morta (l'avrebbe —) 744.
mortella 256.
morularsi 1051.
mosse (nelle prime —) 477.
mostaccio 153.
mosteggiare 729.
mostra 1097.
mulacchie 232.
multistirps 76.

navigando [trans.] 107.
negarit 300.
negozio 772; (*far —*) 169.
neumi 354.
nidore 130.
nimo 276.
niscioree 197.
nixe 620.
norcino 611, 998.
numerosa (l'onda —) 350.

oblato 1074.
obliqui 360.
occhiata 213.
occisi 336.
o che o 256.
ocli 304.
odorava 334.
oisé 304.
oleastro 290.
ondisona 93.
ondoleggiante 122.
onta 218.
opera (dare) 7.
oplite 337.
orbe 357.
orbè 164.
ordinanza 129.
ornello 261.
oso (fui —) 368.
ossedeva 1076.

paion fuori 52.
palladio 352.
palmiiti 265.
pampalugo 207.
pancrazio 353.
panerone 1059.
pannello 283.
pan porcino 257.
papà 9.

papista 866.
pappagallare 206.
parallele 211.
paramanza 1069.
parietaria 288.
parlavano (si —) 171.
parienio [t. bot.] 287.
partènio [t. mus.] 355.
parto 98.
passaggio 269.
passata 938.
pastarellaro 1072.
patti (a bonissimi —) 124.
pellegrine 389.
pellucide 353.
pel sullo stomaco 209.
peltasti, peltaste 136, 337.
pendla 729.
pene [= ft. pène] 409.
pennarulo 12.
pennichella 1026.
pennolone (a —) 1071.
perché [per benché] 313.
percosse 336.
Peroscia 336.
personalità (non facciamo —)
pescecane 770.
petecchia 495.
pezza (fiore di —) 160.
pezzuola 211.
piacenza 363.
piana 729.
piano di (ha fatto —) 34.
piangevole 106.
piati 233.
pieta 304.
pieridi 651.
pimpinella 256.
pischelletti 1026.
pisciaccani 938.
pisciarella 729.
pispolava 165.
pittima 170.
planto 304.
poggiava 134.
polta 1052.
ponte dell'asino 17.
popòla 190.
portare in collo 276.
potere [di un carico] 277.
prata 272.
processse 490.
pregiudicata 225.
prendere o lasciare 773.
présago 107.
prese su 1055.

prezzata 934.
prima d'ogni altro 166.
primo (*per* —) 166.
proclive 1083.
procuratore (*per* —) 129.
prolisso 409.
pronto (*in* —) 431.
propend. 349.
prösa 211.
prospero 1085.
prumaca 729.
puddingo 210.
pulita 39.
pungetti 299.
pur 123.

quadrella 356.
quantunque 225.
quietitudine 60.

racchettato 1078.
radiche 264.
ragionar 277.
rannicchio [sost.] 723.
rapina 351.
rappa 300.
ras 300.
ratta 1095.
ravvolta 103.
razzante 524.
razziato 844.
rea 96; *rei* 264.
redimita 328.
remorante 1085.
restringersi 431.
resupino 657.
riccio (*leva il* —) 684.
ricinti 481.
ricorre 500.
rigenti 96.
rigno 300.
rimanevasi 111.
rimasa 34.
rimessa 273.
rimettere 273.
ripete 618.
ripieni 18.
ripütido 393.
ristare a crocchio 302.
rittano 1014.
riwengono 71.
rivoluzione 160.
rognosa 1055.
roncare 300.
rosumatina 209.
rosticci 392.

ruba (*a* —) 218.
rubrica 393.
ruggine 1062.
rugliava 286.
ruscelli (*mi* —) 723.
ruszare [trans.] 206.

sacca [pl.] 350.
sale 332.
salernitani (*consigli* —) 1093.
sanese 73.
sanguine 364.
sanno 281.
sapindo 811.
saturnia 338.
sbalza 258.
sbarri [sost.] 723.
scaglione 237.
scambietti vocali 130.
scanna 614.
scaramazze 776.
scassacodola 720.
scavezza 349.
scentare 276.
schiccolare 709.
schizza 708.
sciaborda 820.
soiaffer 1076.
scialacòri 612.
scialbo (*a* —) 939.
scialò (*si* —) 616.
sciamma 300.
scianto 288.
soiapo 938.
soiavato 132.
sciocaje 1082.
sciorinato 946.
sciurino 277.
sclava 304.
scolare 7.
sconfino [sost.] 723.
scorsoio 519.
scortare 302.
scoverto 237.
scribaccino 209.
scriccioletto 275.
scro scro 275.
scucchiona 998.
sciuto 1026.
scuopre 754.
scurire 300.
sdotte 681.
sdutto 681.
secolui 951.
-segli [*per -glisf*] 7.
sèlleri 1072.

- sembiante* 439.
semplicizzato 58.
sensi (in —) 162.
sentono il loro 685.
senza meno 1067.
serpillo 287.
servirò 269.
servito 221.
setticiticia 1074.
sfrigolarsi 1058.
sganghenata 1075.
sgomberiamo 703.
sgrigiola 275.
sgrigliava 392.
si [pleonasma rom. innanzi a *che*] 1070.
si [per *bensi*] 281.
sicomori 261.
sicura (di —) 1054.
sigaro (uno —) 207.
silfo 328.
sima 347.
simiana 347.
simultanare 1051.
sistri 260.
sizienti 264.
sizga 681.
slóngia 1059.
smaga (si —) 518.
smiccante 1067.
smorbare 605.
smucinando 1026.
so 304.
socialistico 439.
soda 277.
soffrir 91.
solajo 729.
solatro 374.
soldo (fino a un —) 134.
solfini 233.
sollo 257 [agg.], 1080.
solo più 703.
sonaglio 284.
soprassello (di —) 70.
soriani 797.
soro, sori 19, 370.
sorte 153.
sortiera 373.
sostrai 209.
sovescio 519.
spaccacuore (pèsa —) 708.
spalanco [sost.], 723.
spasimata 621.
specie 332.
speculazione 517.
spera 495.
spesare 1026.
spicanardo 332.
spigolina 209.
spigolistra 225.
spinalba 800.
spione 924.
spirlungho 1055.
squanquane 209.
squarciagorzo (a —) 1053.
stabilimenti 543.
staggia 283.
stagne 1054.
stallatico 151.
stato 163.
stazzo 371.
stazzonasse 133.
stellone 122.
sterile 354.
stiampa 276.
stiantare 1082.
stigmatizzata 641.
stinarsi 1052.
stiocchi 275.
stipa 256.
sto 142.
stollo 258.
storno 1024.
stradicce 1066.
stradioti 28.
strambo (uno — di uno) 209.
strappò 243.
strenfiando 942.
strepiano 106.
strigi 655.
strinata 817.
stronfiando 612.
strosce 307.
struzzolo 394.
stupenda 542.
sub rosa 689.
suco 265.
suo 160.
suonan vuoto 703.
superuomo 386.
sussumendo 452.
svaccati 1052.
svagare 1026.
svariavano 106.
svizarmi 591.
tambussare 209.
tant'ora 95.
taparella 1053.
taroccano 537.
tavoleggiante 161, 612.
tavoliere 304.
tecco 275.

teccoline 410.
teco 256.
telare 277.
tempia 210.
tempo (a —) 300.
tène 304.
tentavo 438.
terminativo 14.
Tibicino 355.
tioobetta 269.
tièf 300.
tiglia 276.
tigna 1073.
tintità 1071.
tirare oltre 207.
togliere (su di sé) 431.
tonda (alla —) 300.
tondo [sost.] 209
topia 209.
tortueggiare 715.
tosa 304; (-e) 209.
tourneur 895.
tozzi 729.
traccolando 96.
traliccio 612.
tramento 1069
trasse, trassero 288.
trattamento 161.
travagliosa 448.
treconi, treconu 152, 222.
tripillare 207.
trisulea 354.
trito 302.
tuffo 800.
tùffolo 1080.
tumidi 20.
tuono [tono] 529.

Turiddu 144.
tutt'a 7.
ulivella 262.
ulva 350, 353.
Unmalido 377.
un (— *soialle*) 639.
vagbeggjare 431.
vais 287.
veccio 938.
veccioni 729.
velluto [agg.] 331.
vène 304.
verdura 343.
verso 46.
viburni 279.
vigile 334.
vigliaccio 766.
villè 97.
vione 729.
viorna 332.
vipistrello 106.
virente 345.
viridi 350.
vivuti 20.
voce (dare mala —) 130.
volevio 1086.
volta (più di una — s di due) 209
volte (le sette —) 206.
vomitare il morto 167.
xane 1079.
xase 304.
Zibelari 526.
xona 356.
Zuam 304.
xuffettini 207.

INDICE GENERALE

FRANCESCO DE SANCTIS

FRANCESCO DE SANCTIS	3
L'ultimo de' puristi	6
L'uomo del Guicciardini	24
I « Promessi Sposi »	40

FILOLOGI

GRAZIADIO ISAIA ASCOLI	65
Proemio all' « Archivio glottologico italiano »	66
COSTANTINO NIGRA	79
<i>Dall'Introduzione a « Canti popolari del Piemonte »</i>	
[La canzone storica dell' Italia settentrionale]	79
UGO ANGELO CANELLO	82
[La sestina di Arnaut Daniel]	82

GIOSUÈ CARDUCCI

GIOSUÈ CARDUCCI	85
<i>Da « Giambi ed epodi »</i>	
Canto dell' Italia che va in Campidoglio	89
<i>Da « Rime nuove »</i>	
Momento epico	92
Rimembranze di scuola	93
Idillio maremmano	95
Il comune rustico	97
Gherardo e Gaietta	98
<i>Da « Odi barbare »</i>	
Dinanzi alle terme di Caracalla	100
Nella piazza di San Petronio	102
Alla stazione in una mattina d'autunno	103
Una sera di san Pietro	105
Nevicata	106
<i>Da « Rime e ritmi »</i>	
Presso una Certosa	107
Di alcune poesie popolari bolognesi del secolo XIII	
[inedite]	108

<i>Da « Storia del 'Giorno' »</i>	
[Il lessico del « Giorno »]	115
Per la morte di Giuseppe Garibaldi	121
Le « risorse » di San Miniato al Tedesco e la prima [edizione delle mie rime]	121
Lettera a Lidia	135
Lettera ad Annie Vivanti	137

GIOVANNI VERGA
E IL NATURALISMO

GIOVANNI VERGA	141
<i>Da « Vita dei campi »</i>	
Cavalleria rusticana	144
Prefazione a « I Malavoglia »	149
<i>Da « Novelle rustiche »</i>	
Cos' è il Re	151
La roba	156
<i>Da « Per le vie »</i>	
L'osteria dei « Buoni Amici »	160
Cavalleria rusticana	167
LUIGI CAPUANA	182
<i>Da « Gli 'ismi' contemporanei »</i>	
Idealismo e cosmopolitismo	182
ANTONIO FOGAZZARO	185
<i>Da « Piccolo mondo antico »</i>	
Risotto e tartufi	186
EMILIO DE MARCHI	199
<i>Da « Demetrio Pianelli »</i>	
Capitolo IV	200

« SCAPIGLIATI »

CARLO DOSSI	205
<i>Da « Vita di Alberto Pisani »</i>	
Il codino	207
<i>Da « La desinenza in a »</i>	
Incendio di legna vecchia	209
<i>Dalle « Note azzurre »</i>	
	216

GIOVANNI FALDELLA	218
<i>Da « Rovine »</i>	219
<i>Da « Un serpe. Storielle in giro »</i>	
(III. La giustizia del mondo)	220
<i>Da « Roma borghese. Assaggiature »</i>	221
<i>Da « Madonna di fuoco e Madonna di neve »</i>	222
VITTORIO IMBRIANI	223
<i>Da « Dio ne scampi dagli Orsenigo »</i>	
[Dopo il duello]	224

ALTRI PROSATORI

LUIGI SETTEMBRINI	231
<i>Da « Ricordanze della mia vita »</i>	
Catanzaro	232
VINCENZO PADULA	236
<i>Da « Dello stato delle persone in Calabria »</i>	
I braccianti	236
GIUSEPPE CESARE ABBA	239
<i>Da « Da Quarto al Volturmo »</i>	
[La monaca palermitana]	239
CARLO COLLODI	241
<i>Da « Le avventure di Pinocchio »</i>	
Capitolo XXXV	241

GIOVANNI PASCOLI

GIOVANNI PASCOLI	249
<i>Da « Myricae »</i>	
Allora	254
Patria	254
La via ferrata	256
O vano sogno	256
Dialogo	257
L'assiuolo	259
Colloquio	260
<i>Da « Primi poemetti »</i>	
Il vischio	263
Digitale purpurea	265
Italy	268

<i>Da « Nuovi poemetti »</i>	
Il chiù	270
<i>Da « Canti di Castelvechio »</i>	271
La partenza del boscaiolo	272
L'uccellino del freddo	274
Il ciocco	276
La tovaglia	277
Il gelsomino notturno	279
Il sogno della vergine	280
La servetta di monte	283
Addio!	285
<i>Da « Poemi conviviali »</i>	
La civetta	287
Gog e Magog	292
<i>Da « Odi e inni »</i>	
La sfogliatura	300
<i>Da « Poemi italici »</i>	
Paulo Ucello	302
<i>Da « Canzoni di re Enzo »</i>	
Il re morto	303
<i>Da « Catullocalvos »</i>	
Reditus	306
Il ritorno	307
<i>Dalle traduzioni</i>	
Voce d'eroe	308
Convito semplice	308
Dalla « Chanson de Roland »	309
<i>Da « Pensieri e discorsi »</i>	
Il fanciullino	309
Il sabato	311
Un poeta di lingua morta	313
<i>Da « Epos »</i>	
[Un passo dell' « Eneide »]	314
<i>Da « Lyra »</i>	
[Un verso di Catullo]	315
[Un'ode di Orazio]	315

GABRIELE D'ANNUNZIO

GABRIELE D'ANNUNZIO	319
<i>Da « Intermexgo »</i>	
Ricordo di Ripetta	326
<i>Da « La Chimera »</i>	
Due Beatrici (II)	326
<i>Da « Poema Paradisiaco »</i>	
Alla nutrice	328
<i>Dalle « Landi »: « Maia (Laus Vitae) »</i>	
Felicità	330
<i>Dalle « Landi »: « Elettra »</i>	
La notte di Caprera	333
Le città del silenzio	334
Canto augurale per la nazione eletta	337
<i>Dalle « Landi »: « Alcyone »</i>	
Lungo l'Affrico	339
Furit aestus	341
La pioggia nel pineto	342
L'ippocampo	345
L'onda	348
Stabat nuda aestas	351
Undulna	352
<i>Poesie varie</i>	357
Le fils de Valentine	357
A Luiggìne d'Amiche	358
Pasquinata	359
<i>Da « La Figlia di Iorio »</i>	
Atto terzo	360
<i>Da « Novelle della Pescara »</i>	
L'eroe	376
<i>Dal « Piacere »</i>	379
[Il verso è tutto]	380
<i>Da « L'Innocente »</i>	
[Federico]	383
<i>Da « Trionfo della Morte »</i>	
[Il Superuomo]	386
<i>Da « Le Vergini delle Rocce »</i>	388
[Il Principe borbonico]	389

<i>Dal « Fuoco »</i>	
[Il ritorno da Strà]	390
<i>Da « Forse che sì forse che no »</i>	
[I Lagoni]	391
<i>Da « Contemplazione della Morte »</i>	
[L'ultimo incontro col Pascoli]	394
<i>Da « La Leda senza cigno »</i>	
[La landa del tedio]	396
<i>Da « Notturmo »</i>	398
<i>Da « Le Faville del Maglio »</i>	
[Di un maestro avverso]	399
<i>Da « L'urna inesausta »</i>	
L'orazion piccola in vista del Carnaro	401

POETI MINORI
E DIALETTALI

VINCENZO RICCARDI DI LANTOSCA	407
<i>Da « Pape Satan Aleppo (Macchietta) »</i>	407
VITTORIO BETTELONI	411
[O bella, un dì t' ho vista]	411
CESARE PASCARELLA	413
<i>Da « Er morto de campagna »</i>	413
SALVATORE DI GIACOMO	414
<i>Da « Canzone »</i>	
'E spingole frangese	414
<i>Da « Ariette e sunette »</i>	
'E ttrezze 'e Carulina	416
<i>Da « Vierze nuove »</i>	
Na tavernella ...	417
<i>Da « Ariette e canzone nove »</i>	
L'ato iuorno ...	418

BENEDETTO CROCE

BENEDETTO CROCE	423
Contributo alla critica di me stesso	427
<i>Da « Aesthetica in nuce »</i>	459

<i>Da « Ariosto »</i>	
L'attuazione dell'armonia	462
<i>Da « La poesia di Dante »</i>	
[Allegoria e oscurità]	472
<i>Da « Storia d'Italia dal 1871 al 1915 »</i>	
Il governo liberale e il rigoglio economico (1901-1911)	476
<i>Da « Storia d'Europa nel secolo decimonono »</i>	
La religione della libertà	482

ALTRI AUTORI
DI PROSA SCIENTIFICA,
CRITICI, POLITICI

GIOVANNI GENTILE	485
<i>Da « La profezia di Dante »</i>	487
CESARE DE LOLLIS	493
Niccolò Tommaseo	493
DOMENICO PETRINI	498
Premesse pascoliane	498
ALFREDO GARGIULO	503
Ragioni metriche: Carducci	503
GIACOMO DEBENEDETTI	508
<i>Da « Saggi critici »</i>	
Commemorazione di Proust	509
ROBERTO LONGHI	515
<i>Da « Piero della Francesca »</i>	
« Il battesimo di Cristo »	517
<i>Da « Officina ferrarese »</i>	
Cosmè Tura	520
Carlo Carrà	522
<i>Da « Carlo Braccresco »</i>	
[Il gusto del Quattrocento sforzesco]	525
<i>Da « Viatico per cinque secoli di pittura veneziana »</i>	
[Tiepolo]	526
Introduzione alla mostra [del Caravaggio]	530

*Dalla presentazione della mostra dei « Pittori della
realtà in Lombardia »*

Dal Moroni al Ceruti 537

LUIGI EINAUDI 540

Da « Prediche inutili »

Scuola e libertà 541

GAETANO SALVEMINI 548

Da « Scritti sulla questione meridionale »

[Federalismo] 549

ANTONIO GRAMSCI 552

Da « Lettere dal carcere »

Lettera alla cognata Tat'jana Schucht 553

Lettera alla moglie Julija Schucht 555

Altra lettera alla moglie 557

Da « Letteratura e vita nazionale »

Carattere non nazionale-popolare della letteratura
[italiana] 559

PIERO GOBETTI 563

Da « La rivoluzione liberale »

I comunisti 564

CARLO LEVI 569

Da « Cristo si è fermato a Eboli »

[I « monachicchi »] 569

NARRATORI
E DRAMMATURGH
TRA I DUE SECOLI

ITALO SVEVO 575

Da « Senilità »

Capitolo quattordicesimo 578

Da « La coscienza di Zeno »

Il fumo 582

ALFREDO PANZINI 600

Dalla « Pulcella senza pulcellaggio »

L'uccellin del bosco 601

LUIGI PIRANDELLO 607

Sagra del Signore della Nave 611

« CREPUSCOLARI »

GIUSEPPE ANTONIO BORGESE	631
Poesia crepuscolare	632
GUIDO GOZZANO	635
<i>Da « La via del rifugio »</i>	
L'amica di nonna Speranza	638
<i>Da « I colloqui »</i>	
La Signorina Felicita ovvero la Felicità	643
Torino	657
CORRADO GOVONI	660
Gli organi di Barberia	660
MARINO MORETTI	661
<i>Dal « Trono dei poveri »</i>	
[San Marino]	662
<i>Da « Diario senza le date »</i>	
De Pisis	664

FUTURISMO
E « VOCIANI »

FILIPPO TOMMASO MARINETTI	667
Manifesto tecnico della letteratura futurista	668
GIOVANNI PAPINI	672
<i>Da « Un uomo finito »</i>	
Lui	673
<i>Da « Opera prima »</i>	
Quinta poesia	677
ARDENGO SOFFICI	680
<i>Da « Ricordi di vita artistica e letteraria »</i>	
Dino Campana a Firenze	680
RENATO SERRA	682
Giovanni Pascoli	683
Carducci e Croce	690
GIUSEPPE DE ROBERTIS	698
<i>Da « Primi studi manzoniani »</i>	
[Il Manzoni e il Cherubini]	699

PIERO JAHIER	702
<i>Da « Con me e con gli alpini »</i>	
Canto di marcia	702
CLEMENTE RÈBORA	705
<i>Da « Frammenti lirici »</i>	
Sciorinati giorni dispersi ...	706
O carro vuoto sul binario morto ...	707
Il ritmo della campagna in città	708
<i>Da « Canti anonimi »</i>	
Al tempo che la vita era inesplosa ...	710
DINO CAMPANA	713
<i>Da « Canti orfici »</i>	
Il canto della tenebra	713
La petite promenade du poète	714
Piazza Sarzano	715
CARLO MICHELSTAEDTER	717
Ἦδη κέκριται ὁ φιλόψυχος	717
SCIPIO SLATAPER	719
<i>Dal « Mio carso »</i>	720
GIOVANNI BOINE	723
<i>Da « Frantumi »</i>	
Rifugio	724
CAMILLO SBARBARO	726
<i>Da « Pianissimo »</i>	726
ENRICO PEA	728
<i>Dal « Volto Santo »</i>	
[I ladri d'uva]	729

« RONDISTI »

VINCENZO CARDARELLI	735
Saluto di stagione	736
Autunno veneziano	737
Carattere	738
Il sonno della vergine	739
Alla morte	739
EMILIO CECCHI	741
<i>Da « Storia della letteratura inglese nel secolo XIX »</i>	
Epico-lirica dello Scott	742

<i>Da « Pesci rossi »</i>	
Pesci rossi	748
<i>Da « Messico »</i>	
Hollywood	751
Buster Keaton	753
<i>Dalla traduzione dei « Pittori italiani del Rinascimento »</i> <i>di Bernard Berenson</i>	
Scuola padovana e ferrarese. Cosimo Tura	756
<i>Da « Giotto »</i>	
La Madonna in gloria	759
RICCARDO BACCHELLI	761
<i>Da « Poemi lirici »</i>	
Paesaggi	762
<i>Da « Liriche »</i>	
Per una farfalla incontrata in mare	764
<i>Dal « Diavolo al Pontelungo »</i>	
Preludio	764
<i>Da « Oggi domani e mai »</i>	
[Il banchiere e l'industriale]	767
<i>Dal « Mulino del Po »</i>	
[Il Raguseo]	770
<i>Da « Rossini »</i>	
[« Il Barbiere di Siviglia »]	776
<i>Dal « Pianto del figlio di Lais »</i>	780
BRUNO BARILLI	784
<i>Dal « Paese del melodramma »</i>	
« I Maestri cantori »	784
ANTONIO BALDINI	787
<i>Da « La vecchia del Bal Bullier »</i>	
Mère Rosalie	787
GIUSEPPE RAIMONDI	789
<i>Da « Giuseppe in Italia »</i>	
Capitolo quindicesimo	789

I POETI DEL NOVECENTO

GIUSEPPE UNGARETTI	795
<i>Da « L'allegria »</i>	
Levante	797
In memoria	798
Annientamento	799
C'era una volta	800
Attrito	801
Nostalgia	801
Allegria di naufragi	802
Natale	802
Soldati	803
<i>Da « Sentimento del tempo »</i>	
Sirene	803
L'isola	804
Inno alla Morte	804
Di luglio	805
Ogni grigio	806
La madre	806
Dove la luce	807
Dannazione	807
Sentimento del tempo	808
<i>Dal « Dolore »</i>	
Tu ti spezzasti	808
Nelle vene	810
Non gridate più	810
<i>Da « La terra promessa »</i>	
Variazioni su nulla	811
<i>Da « Un grido e paesaggi »</i>	
Semantica	811
EUGENIO MONTALE	813
<i>Da « Ossi di seppia »</i>	
In limine	815
I limoni	815
Non chiederci la parola ...	817
Arremba su la strinata proda ...	817
Avrei voluto sentirmi ...	818
Arsenio	819
Delta	820

<i>Da « Le occasioni »</i>	
Dora Markus	821
La speranza di pure rivederti ...	823
Ti libero la fronte dai ghiaccioli	823
La casa dei doganieri	824
Notizie dall'Amiata	824
<i>Da « La bufera e altro »</i>	
La bufera	826
Ballata scritta in una clinica	827
Nella serra	829
L'anguilla	829
Il sogno del prigioniero	830
<i>Da « Xenia »</i>	831
<i>Da « Quaderno di traduzioni »</i>	
Canto di Simeone	832
UMBERTO SABA	834
<i>Da « Versi militari »</i>	
In cortile	835
<i>Da « Casa e campagna »</i>	
A mia moglie	836
La capra	838
<i>Da « La serena disperazione »</i>	
Caffè Tergeste	839
<i>Da « Cuor morituro »</i>	
Eros	840
Preghierà alla madre	840
<i>Da « Parole »</i>	
Primavera	841
Milano	842
<i>Da « 1944 »</i>	
Teatro degli Artigianelli	842
<i>Da « Scorciole e raccontini »</i>	
La bistecca di Svevo	843
[Uno strano cliente]	843
Madrigale per un generale inglese	844
<i>Da « Storia e cronistoria del 'Canzoniere' »</i>	845

« AURA POETICA »

E « SOLARIANI »

GIOVANNI COMISSO	851
<i>Da « Gente di mare »</i>	
Una città di pescatori	852
CORRADO ALVARO	854
Il mare	854
GIANNA MANZINI	856
<i>Da « Rive remote »</i>	
Specchiata in un sogno	856
ANNA BANTI	865
<i>Da « Artemisia »</i>	866
ALESSANDRO BONSAITI	872
<i>Da « Racconto militare »</i>	873
ELIO VITTORINI	876
<i>Da « Conversazione in Sicilia »</i>	
Capitolo primo	877
Capitolo trentatreesimo	878
Capitolo quarantaduesimo	880
Nome e lagrime	882
<i>Da « La Garibaldina »</i>	
Capitolo ventiduesimo	885
GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA	887
<i>Dal « Gattopardo »</i>	887
LUIGI SANTUCCI	896
<i>Da « In Australia con mio nonno »</i>	896

« HERMETICI »

CARLO BO	903
<i>Da « La religione di Serra »</i>	
Un romanziere nel labirinto	904
SALVATORE QUASIMODO	908
<i>Da « Acque e terre »</i>	
Vento a Tindari	909
<i>Da « Erato e Apollion »</i>	
Del mio odore di uomo	910

<i>Da « Con il piede straniero sopra il cuore »</i>	
Alle fronde dei salici	910
<i>Da « La terra impareggiabile »</i>	
Al padre	911
Alla nuova luna	912
<i>Da « Lirici greci »</i>	
Tramontata è la luna	913
LIBERO DE LIBERO	914
<i>Da « Banchetto »</i>	
Convegno	914
LEONARDO SINISGALLI	915
<i>Da « Vidi le Muse »</i>	
Dove latra leggera	916
<i>Da « Belliboschi »</i>	
Lo scheletro cinto d'oro	916
ALFONSO GATTO	919
<i>Da « Poesie »</i>	
Erba e latte	920
<i>Da « Amore della vita »</i>	
Vento sulla Giudecca	920
<i>Dal « Sigaro di fuoco »</i>	
Il sigaro di fuoco	921
<i>Da « Osteria flegrea »</i>	
Osteria flegrea	922
MARIO LUZI	923
<i>Da « Avvento notturno »</i>	
Patio	924
<i>Da « Un brindisi »</i>	
Il cuore di vetro	924
<i>Da « Onore del vero »</i>	
Sulla riva	925
<i>Da « Nel magma »</i>	
In due	925
VITTORIO SERENI	927
<i>Da « Gli strumenti umani »</i>	
Saba	927

CARLO BETOCCHI	929
<i>Da « L'estate di San Martino »</i>	
La panca contadina	929
TOMMASO LANDOLFI	931
<i>Da « La spada »</i>	
Il dente di cera	932
<i>Da « Ombre »</i>	
I cuori comunicanti	934

LA NARRATIVA TOSCANA

FEDERIGO TOZZI	937
<i>Da « Con gli occhi chiusi »</i>	938
<i>Dal « Podere »</i>	939
<i>Da « Tre croci »</i>	
Capitolo terzo	942
ALDO PALAZZESCHI	948
<i>Da « La piramide »</i>	
A solo	949
<i>Dal « Buffo integrale »</i>	
Il nonno	958
NICOLA LISI	961
<i>Da « L'arca dei semplici »</i>	
La gamba della Namur	961
ROMANO BILENCI	968
<i>Da « Mio cugino Andrea »</i>	
Un errore geografico	968
ARRIGO BENEDETTI	976
Le delusioni della memoria	976
CARLO CASSOLA	980
Il film dell'impossibile	980
MARIO TOBINO	984
<i>Da « La Brace dei Biassoli »</i>	
Il ritorno di Alfeo	984

« NEOREALISTI »

ALBERTO MORAVIA	993
<i>Da L'epidemia »</i>	
Il tacchino di Natale	995
<i>Da « Racconti romani »</i>	
Mario	998
CESARE PAVESE	1003
<i>Da « Lavorare stanca »</i>	
Semplicità	1005
<i>Da « Lettere 1945-1950 »</i>	
[Una trama cinematografica]	1005
ITALO CALVINO	1008
<i>Dalla Prefazione alla nuova edizione del « Sentiero dei nidi di ragno »</i>	1009
BEPPE FENOGLIO	1012
<i>Da « I ventitre giorni della città di Alba »</i>	
Il trucco	1012
MARIO SOLDATI	1017
<i>Da « America primo amore »</i>	
Mani in alto	1017
VASCO PRATOLINI	1021
<i>Da « Cronache di poveri amanti »</i>	1022
PIER PAOLO PASOLINI	1025
<i>Da « La meglio gioventù »</i>	
Lengà dai frus di sera	1027
<i>Da « L'usignolo della Chiesa Cattolica »</i>	
Le primule	1027
<i>Da « Ragazzi di vita »</i>	1029
LUCIO MASTRONARDI	1033
<i>Dal « Calzolaio di Vigevano »</i>	
Capitolo ventinovesimo	1034

POETI DIALETTALI
DEL NOVECENTO

VIRGILIO GIOTTI	1039
Le bigolere	1039

ANTONIO GUERRA	1042
Sòura un cafélatt	1042
ALBINO PIERRO	1044
T'aspette	1044

CARLO EMILIO GADDA

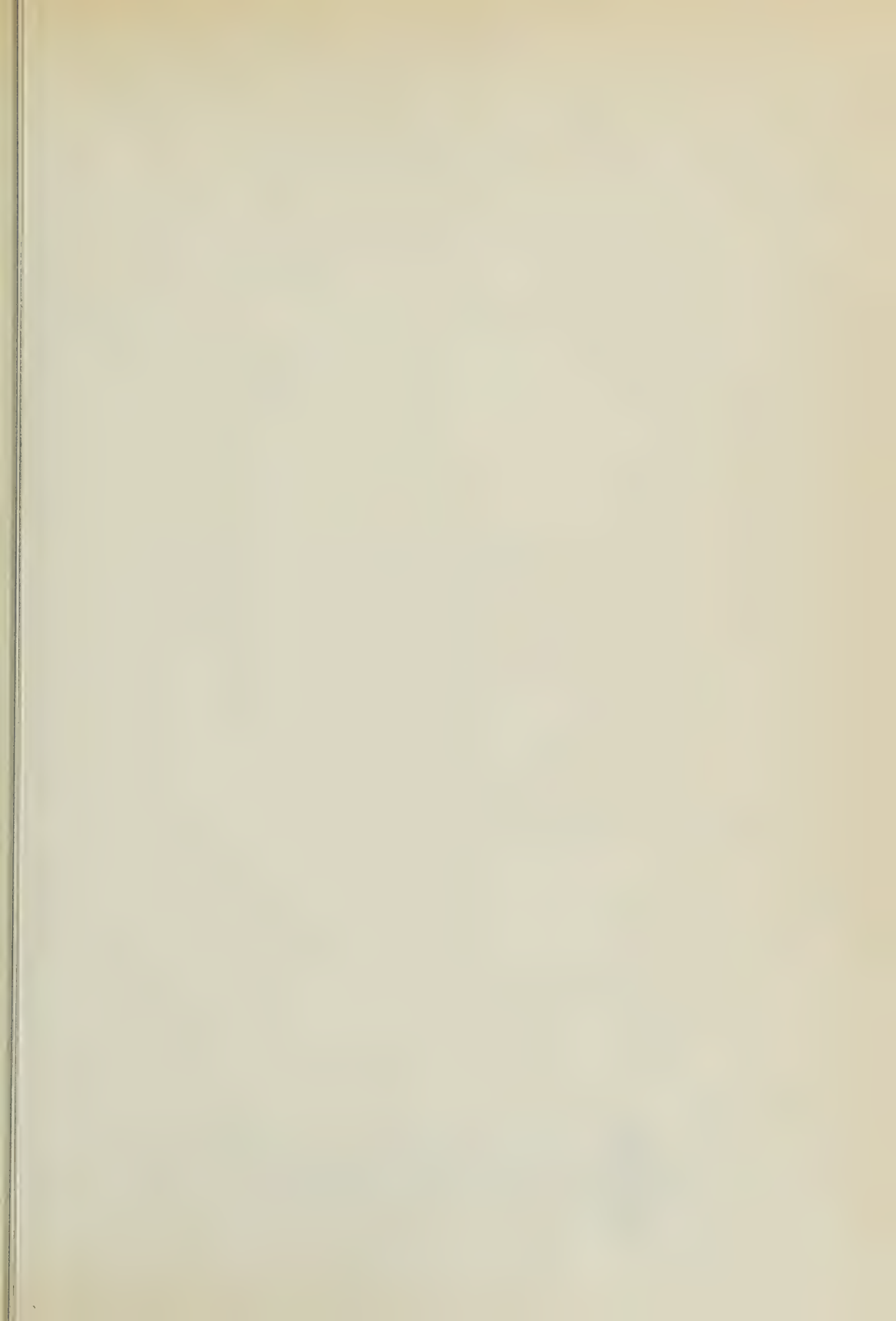
CARLO EMILIO GADDA	1049
<i>Da « Novelle dal Ducato in fiamme »</i>	
Studio 128 per l' incendio di via Keplero	1051
<i>Da « Le meraviglie d' Italia »</i>	
Dalle specchiere dei laghi	1061
<i>Da « Quer pasticciaccio brutto de via Merulana »</i>	
Capitolo decimo	1065

ANTONIO PIZZUTO

ANTONIO PIZZUTO	1091
<i>Da « Signorina Rosina »</i>	
Diciottesimo	1092
<i>Da « Paginette »</i>	
Ancora Lumpi	1095
<i>Indicazioni bibliografiche complementari</i>	1099

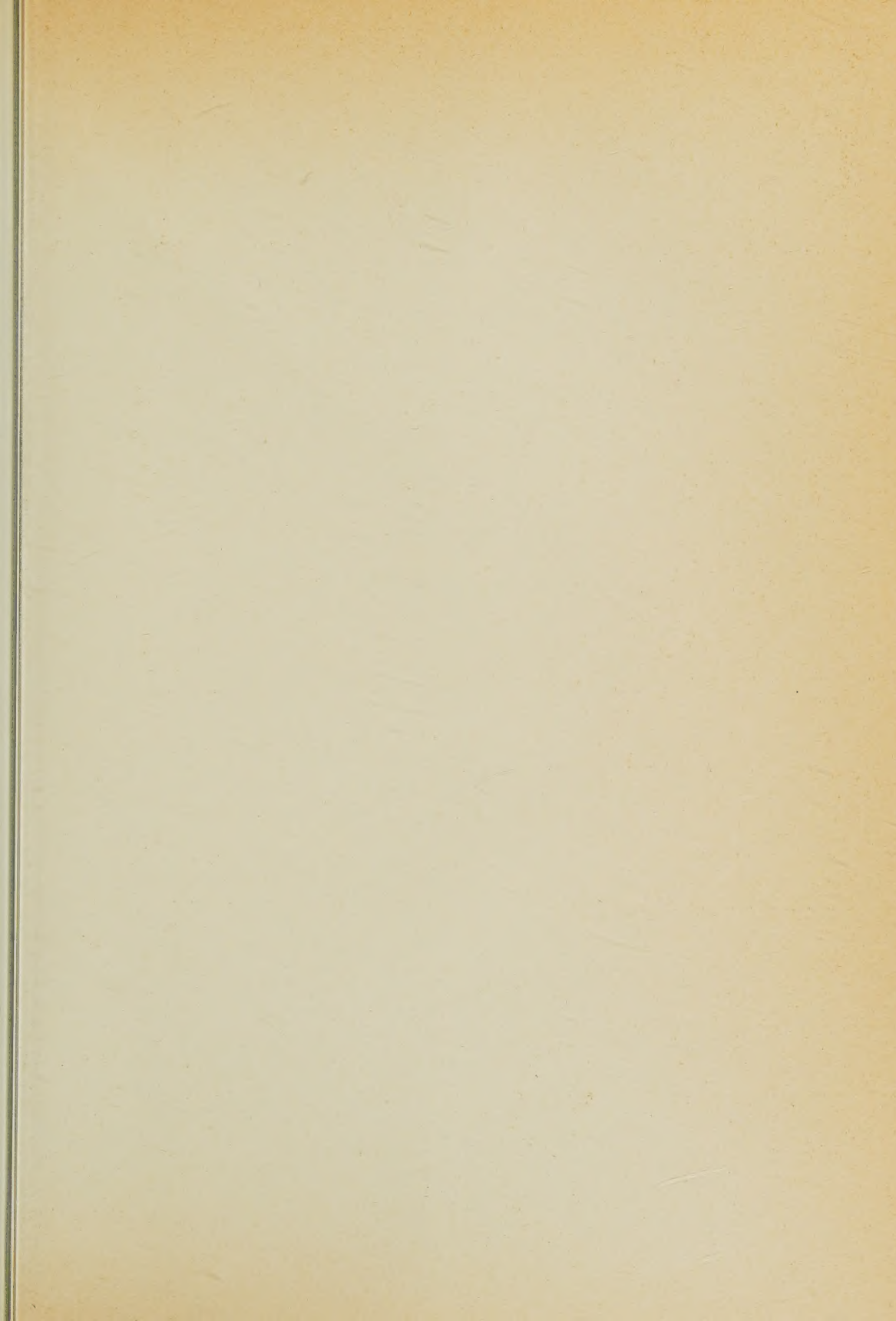
Indici analitici

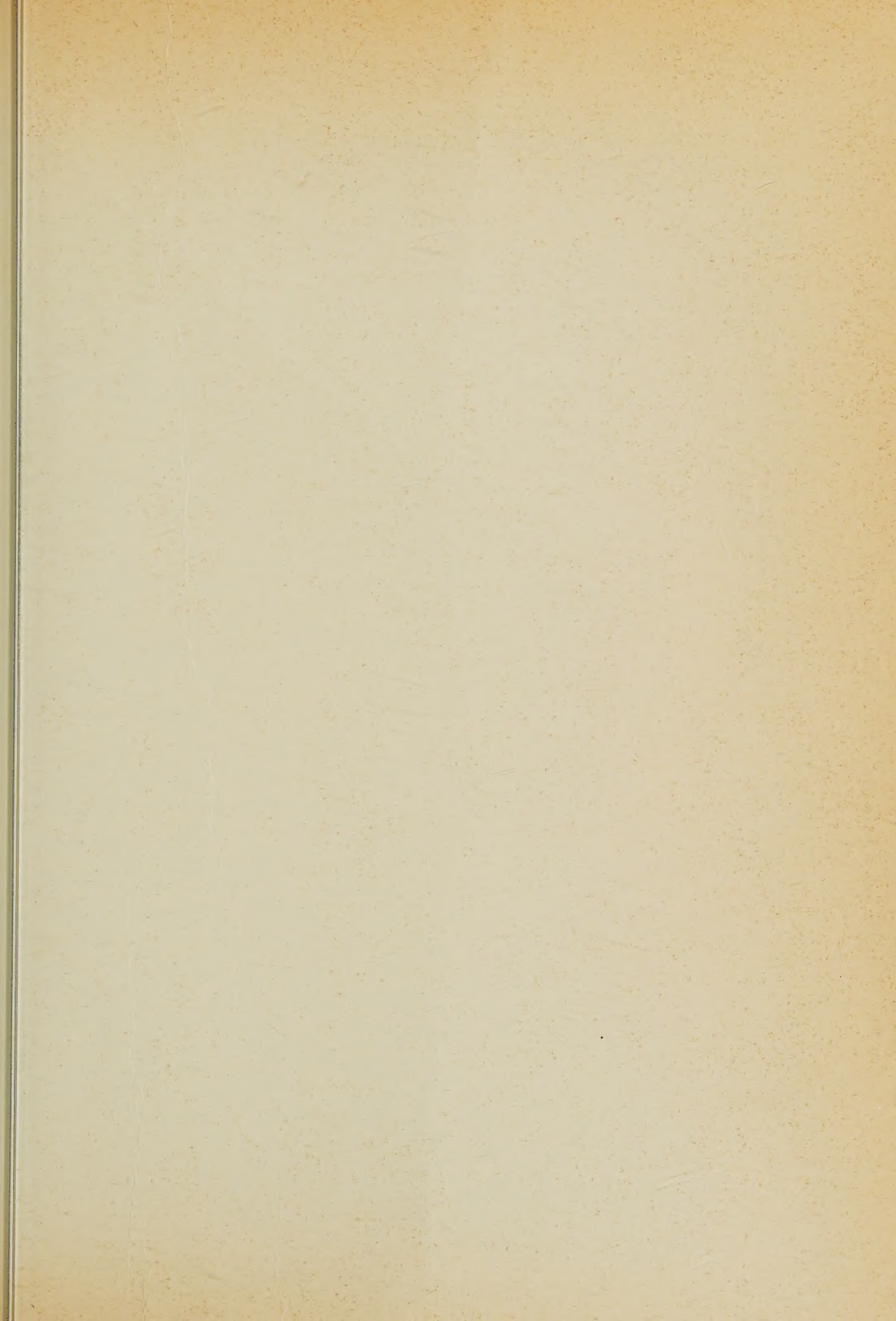
I - Indice dei nomi, delle riviste e quotidiani e dei concetti notevoli	1105
II - Indice metrico retorico e grammaticale	1133
III - Indice lessicale	1145





Finito di stampare nel mese di aprile 1972
dallo Stabilimento Tipografico già G. Civelli - Firenze
per conto di G. C. Sansoni S.p.A.





De Sanctis
Ascoli
Nigra
Canello
Carducci
Verga
Capuana
Fogazzaro
De Marchi
Dossi
Faldella
Imbriani
Settembrini
Padula
Abba
Collodi
Pascoli
D'Annunzio
Riccardi di Lantosca
Betteloni
Pascarella
Di Giacomo
Croce
Gentile
De Lollis
Petrini
Gargiulo
Debenedetti
Longhi
Einaudi
Salvemini
Gramsci
Gobetti
Levi
Svevo

Panzini
Pirandello
Borgese
Gozzano
Govoni
Moretti
Marinetti
Papini
Soffici
Serra
De Robertis
Jahier
Rebora
Campana
Michelstaedter
Slataper
Boine
Sbarbaro
Pea
Cardarelli
Cecchi
Bacchelli
Barilli
Baldini
Raimondi
Ungaretti
Montale
Saba
Comisso
Alvaro
Manzini
Banti
Bonsanti
Vittorini
Tomasi di Lampedusa
Santucci
Bo
Quasimodo
De Libero

Sinisgalli
Gatto
Luzi
Sereni
Betocchi
Landolfi
Tozzi
Palazzeschi
Lisi
Bilenchi
Benedetti
Cassola
Tobino
Moravia
Pavese
Calvino
Fenoglio
Soldati
Pratolini
Pasolini
Mastronardi
Giotti
Guerra
Pierro
Gadda
Pizzuto